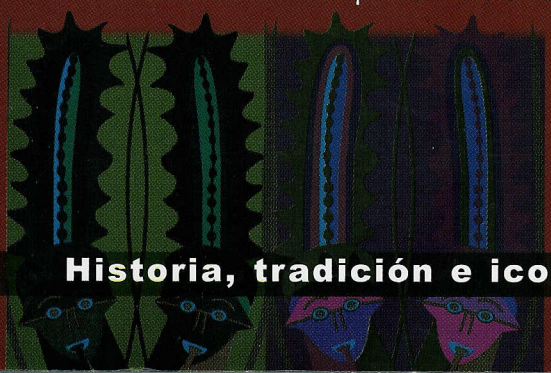
Jesús Ruiz Durand

Introducción a la iconografía andina 1

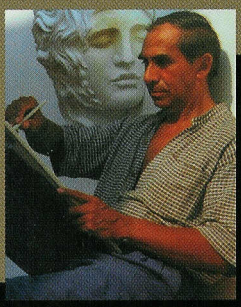
Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho Cusco y Puno en Perú

IDESI / BID

Banco de Crédito / Compañía Minera Antamina S.A./ Ikono multimedia S.A.



Historia, tradición e iconografía Peruana 2



Jesús Ruiz Durand es diseñador y artista plástico de reconocida trayectoria internacional. Ha dedicado gran parte de sus estudios a la investigación de la iconografía andina y a la estética del arte contemporáneo. De formación científica y artística, dedica en su docencia universitaria a la especialización de diseñadores electrónicos en multimedia y a postgraduados en maestría de Educación por el Arte. El presente trabajo, producto de una Consultoría para IDESI fue realizado bajo su dirección, conduciendo un equipo de especialistas y técnicos en fotografía digital y diseño electrónico. El artista plastico e investigador de la artesanía peruana Roberto Villegas ofreció su valiosa asesoría y documentada asistencia.

El muestrario de imágenes es antecedido por un interesante e inquitante ensayo que recoje los principales avances de estudiosos y peruanistas sobre una aproximación a la iconografía e iconología peruana.

El libro inicia una serie de publicaciones con fines de divulgación, cuyo objetivo es recoger tanto la memoria visual como la tradición e historia de nuestra rica y plural cultura peruana.

En el actual contexto de globalización, la identidad de los pueblos cobra una importancia esencial porque se convierte en una ventaja distintiva para la competitividad. Las llamadas empresas culturales, constituyen herramientas de desarrollo en donde el Perú tiene una perspectiva envidiable. Sin embargo, la ausencia de una recopilación histórica e iconográfica, no brindaba material escrito que permitiera el conocimiento y la enseñanza de nuestras principales manifestaciones artísticas que pudieran darle personalidad e identidad a nuestras distintas creaciones contemporáneas.

La información iconográfica recogida en esta obra, permitirá tanto a artistas populares como a jóvenes diseñadores, arquitectos, y estudiantes de las diferentes artes, revalorar lo propio y reforzar nuestra autoestima cultural, en la perspectiva de innovar y crear a partir de nuestras raíces identitarias.

Depósito legal: 1501132004 - 1869
ISBN: 9972 - 9865 - 1-9

Jesús Ruiz Durand

INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA ANDINA

NUESTRO RECONOCIDO AGRADECIMIENTO

A Fernando De Szyszlo, Ramón Mujica, Rodrigo Montoya,

José Antonio Bravo, Mari Solari, Jorge Flores, Nicario Jiménez,

Teresa Neyra, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Olga Luna

Sara Acevedo, Luis Repetto, Pedro Gjurinovic, Leni Tutuy

Bernardo Roca Rey, Gustavo Buntinx, Sonia Quiróz,

Claver Lupú, Augusto del Valle, Miriam Ramos y Pilar Ramos

Nuestra palabra

El muestrario de iconografía andina referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno reunida por Jesús Ruiz Durand y sus colaboradores, es un trabajo valioso y encomiable. No contábamos con una recopilación tan minuciosa y seleccionada con tan buen criterio como la que ellos han hecho.

En realidad se trata de una labor muy ambiciosa. Porque inevitablemente al desear abarcar la iconografía de Ayacucho, Cusco y Puno han tenido que extenderse a las fuentes de las que estas imágenes vienen o a las influencias que recibieron de las culturas de la costa e igualmente lo que las culturas andinas a su vez aportaron a la costa.

No solamente en lo que abarca geográficamente es extensa esta recopilación sino que lo es también en sus temas. Los temas como representaciones animales, religiosas, geométricas no solamente son diferentes por el hecho de tratarse de cosas diversas, sino que casi sin darnos cuenta al recorrerlas damos un paseo del arte a la artesanía. Siempre ha sido borrosa la línea que los separa, pero si vamos a los extremos la diferencia salta a la vista: La Estela de Raymondi es una obra de arte, las cabezas trofeo que adornan el filo de un plato Nazca son obras de artesanía.

Es evidente que la influencia del diseño Chavín se extiende por toda la costa y por los andes y que luego regresa desde los andes del sur del Perú como imágenes Wari o Tiahuanaco.

Este libro nos muestra las culturas que antecedieron al imperio incaico como una fuente inagotable de invención en diseño que está perpetuamente enriqueciéndose, complicándose o simplificándose pero siempre original, inventivo, explotando todas las posibilidades de una imagen.

Una tradición de diseño que sobrevive a la conquista y a la irrupción de la Cultura Occidental. El tesoro de la platería colonial es un testimonio palpable que la excelencia del diseño y su inagotable capacidad de inventar no abandonaron al artesano indígena. Este magnífico compendio llega hasta las preciosas puertas de los retablos de Joaquín López Antay y las bellas fajas de artesanía contemporánea.

Delacroix decía que la naturaleza es un diccionario en que los pintores buscan palabras, éste Muestrario de Iconografía andina, estoy seguro que se convertirá en el diccionario en que nuestros artistas y artesanos buscarán palabras que quizás los ayuden a darnos su propio mensaje.

Una labor con esta de Jesús Ruiz Durand de haber reunido pacientemente manifestaciones del diseño original nuestro es un trabajo que conforme pase el tiempo será cada vez más valioso y más buscado.

Fernando de Szyszlo

marzo 2004

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
La iconografía andina y su registro	09
Sobre estudios de la imagen. Iconografía e iconología	10
Panofski considera tres niveles de lectura	10
El problema de las Fuentes y Referencias	12
La cosmovisión y el diseño andino, El discurso visual	13
Chavín, huella indeleble	14
El Obelisco Tello de Chavín	15
Las divinidades supremas y su iconología	20
Iconografía Chaviniana	21
El dibujo de Pachacuti Yamqui Salcamayhua	24
Geometría de la armonía	28
Estruturas armónicas de la composición andina	29
Los ciclos del mundo andino	29
Cuadripartición, tripartición	30
Geometría de estructura andina	31
Cosmogonía y símbolos fundamentales. El panteón andino	32
Visiones integradoras en iconografía andina	33
Los Grandes Dioses	36
Seres míticos recurrentes en la iconografía	38
Bibliografía	41

Introducción

Introducción

Presentamos un conjunto-muestrario de imágenes provenientes de diversas culturas andinas precolombinas y posteriores, organizadas con criterio temático, no cronológico, cuya finalidad inicial está dirigida a servir de referencia y documentación visual de nuestra herencia cultural visual para artistas plásticos populares de las zonas de los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno. **H**emos reunido un conjunto de imágenes cuya finalidad es que sirvan de ideas visuales, generadoras en proyectos creativos plásticos, cuyas aplicaciones se abren en un enorme y amplio abanico de posibilidades tanto en las artes visuales, la artesanía y el diseño en sus múltiples variantes, como en el campo de la educación e investigación. Pretende ser la puerta de entrada a un acercamiento a la raíz ancestral de nuestra herencia cultura visual y al reconocimiento de nuestros valores. Son imágenes que personifican referencias indispensables para el estudioso, el artista o el interesado en la iconografía andina. Imágenes que demandan no sólo el disfrute estético sino una riquísima gama de interrogantes y de propuestas creativas. **L**as imágenes andinas que presentamos tienen su propia dinámica como conjunto coherente y gestan con su presencia una compleja red de motivaciones, tanto en el campo de la creatividad, como en el del análisis del lenguaje visual, en el pensamiento matemático que sustenta su discurso y en el complejo tejido de significaciones y alegorías. **L**as limitaciones de tiempo en que fue realizada la consultoría del presente proyecto (cuatro meses) nos han circunscrito al registro y presentación estructural de las imágenes y a una identificación básica de las mismas. La gran invitación a los necesarios estudios iconográficos e iconológicos exhaustivos está abierta como proyecto interdisciplinario pendiente. Muchas de las imágenes de los primeros grupos de este muestrario son motivo de estudio iconológico e iconográfico, y cada una de ellas individualmente se presta a una extensa lectura e interpretación. **S**e ha trabajado sobre fuentes primarias y secundarias, fotografiándolas luego digitalizándolas y posteriormente redibujándolas electrónicamente en programas gráficos vectoriales. El 95% de las imágenes son vectoriales y se presentan con su versión de estructura lineal que permite un mejor análisis de la composición y el diseño, por lo tanto su aplicación se potencia en su versatilidad y análisis del lenguaje visual empleado. Paralelo a este proyecto se puso en marcha otro, consistente en la formación de un banco electrónico de imágenes para consulta. Hemos registrado un considerable número de piezas arqueológicas y artesanales de las principales colecciones y museos de Lima cuya clasificación y fichado están en proceso. **G**racias a la generosidad de coleccionistas y directores de Museos hemos podido registrar fotográficamente escogidas piezas precolombinas y artesanales de diversas épocas. Accedimos a las colecciones de Mari Solari, Nicario Jiménez, Jorge Flores, la colección de artesanía de George Thomas dirigida por Teresa Neyra, la colección de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. El Museo de la Cultura Peruana dirigida por Sara Acevedo, el Museo Pedro Osma, dirigido por Pedro Gjurinovich, el

museo de la Nación dirigido por Bernardo Roca Rey, el museo de Artes Populares y Artesanía del Instituto Riva Agüero de la PUCP dirigido por Luis Repetto y el Museo de Artes Populares de la Universidad Mayor de San Marcos dirigido por Gustavo Buntinx. A todos ellos, sus directores y especialistas, nuestro agradecimiento por su alto espíritu de colaboración y por las facilidades brindadas. **L**a intención inicial de este proyecto era la de ubicarnos temáticamente en las áreas culturales que ahora ocupan los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno, por lo tanto, las culturas Wari, Tiawanaco e Inca fueron nuestros objetivos de partida, pero sabemos que el devenir histórico de estas zonas geográficas aglutina la presencia e interacción de un tejido complejo de influencias de múltiples culturas superpuestas, paralelas, derivadas y protagónicas a través del tiempo. Por ello, en el presente trabajo aparecen las inevitables imágenes Chavín, junto a algunas de la costa norte y por supuesto Nazca, Ancón, Chancay, Paracas, Huarpa, Pucará y otras entre las prehispánicas además de Wari, Tiawanaco e Inca. No hemos tocado sino tangencialmente Moche y Chimú cuyo desafío iconográfico e iconológico es riquísimo y digno de un proyecto puntual. **H**emos incluido además algunos ejemplos de diseños de orfebrería prehispánica y colonial, también esquemas de ornamentación de puertas de retablo y baules del maestro ayacuchano Joaquín López Antay, así mismo, incluimos diseños estructurales de unidades semánticas de tejidos de la comunidad cusqueña Q'uero, y de la puneña Taquile, así como de diversas culturas prehispánicas y actuales. Se trata de un muestrario de trabajo que no pretende ser exhaustivo dada la finalidad inicial y puntual del proyecto. **E**s un primer esfuerzo para reunir en un manual de referencia, un muestrario de la iconografía andino peruana que sirva a los artesanos, artistas visuales, diseñadores, y estudiantes como información, inspiración, análisis, estudio, motivación creativa y documentación. Hemos precedido la muestra con un ensayo que trata de ubicarnos en una posición inicial de acercamiento a la iconografía y a la iconología como las disciplinas apropiadas para investigar las relaciones entre la visualidad de las imágenes y sus significados. Compleja, poética y misteriosa es la relación de la cosmogonía y cosmología andina, con la estructura del pensamiento matemático que sustenta y perfila el lenguaje visual de sus imágenes. Nuestras propuestas provienen de numerosas fuentes citadas en la bibliografía y de lo que ha sido posible recoger através de nuestro contacto vivencial con el mundo andino y el dominio de la lengua predominate en el espacio andino: el quechua o runasimi. No pretendemos agotar el tema, ni pontificar su exactitud o precisión, no somos historiadores ni científicos semiólogos, sólo pretendemos bocetar un esquema posible entre otros, de comprensión y aproximación apropiada a las imágenes que vamos a utilizar. Nuestro acercamiento es holístico, artístico, no taxonómico ni pseudo científico, mucho menos estadístico. Es el espíritu artístico, poético, matemático, filosófico y humanista que envuelve el tema el que nos concede las licencias con sus ventajas y limitaciones. Nuestro agradecimiento a todos los estudiosos citados por su perseverancia y acuciosidad, de quienes hemos aprendido a recomponer de alguna forma los inicios de una visión atenta y respetuosa a lo nuestro. Los posibles errores, son sólo nuestros.

La iconografía andina y su registro

La copiosa iconografía andina producida a través del tiempo desde hace más de diez mil años constituye gran parte de nuestra herencia cultural. Es nuestro patrimonio artístico que debemos conocer, estudiar, disfrutar y difundir. Imágenes cuya presencia aún no ha sido aprovechada en su verdadera proyección. Grandes artistas y artesanos diseñaron y plasmaron un universo de imágenes sobre los más variados medios y soportes alcanzando niveles de exquisita realización artística y plástica. El lenguaje visual que convocan esas imágenes presentan un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas conectadas a la organización social y humana, a sus códigos estéticos, a sus relaciones poéticas, esté-ticas y ecológicas con el microcosmos y macrocosmos y a las estructuras del pensamiento matemático y geométrico que las sustenta. Las imágenes en su conjunto, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos.

Los artistas y artesanos recopilan iconografía andina por motivos de estudio, reproducción, referencia o inspiración. Por otro lado, desde la época de los primeros arqueólogos, dibujantes, acuarelistas, maquetistas, escultores y diseñadores peruanos, formados alrededor de Julio C. Tello y sus románticos predecesores, se registraron imágenes de los hallazgos y se hicieron réplicas de piezas y lugares arqueológicos. Fueron muchos los proyectos en esta dirección y muchos los logros.

El pintor indigenista y maestro Alejandro Gonzáles *Apurímac*, en la Escuela de Bellas Artes por los años cincuenta y sesenta, condujo un laborioso taller de estudio artesanal donde los alumnos trabajaban transcribiendo sobre papel diseños de piezas arqueológicas y artesanales con diferentes técnicas. Se llegó a formar un nutrido catálogo clasificado. El artista plástico e investigador de la iconografía Carlos Otárola pertenece a esta semilla cultivada por *Apurímac*. Otárola ha hecho sus propias publicaciones y estudios sobre iconografía artesanal y especialmente sobre los mates pirograbados. Esfuerzos como los del historiador Pablo Macera y su equipo en la Universidad de San Marcos, vienen dando sus frutos con la publicación de iconografía proveniente de hermosas piezas de las artes populares.

Por el lado de los arqueólogos e historiadores, los esfuerzos hacia un estudio de registro, lectura y análisis de imágenes, acercándose a un enfoque iconográfico e incluso iconológico en muchos casos, han sido numerosos.

Desde el propio Tello sobre las culturas Paracas y Chavín; Rafael Larco Hoyle, C.B. Donan, Lieske, Golte, Rowe, Berezkin, Makowski, Kaulicke, Anne Marie Hocquenghem y Luis Jaime Castillo entre otros, sobre iconografía de los Mochicas. Victoria de la Jara con los Pallares Moches, Víctor Posnaski sobre Tiawanaco, Luis G. Lumbreras sobre Wari, Rebeca Carrión Cachot sobre el culto al agua, William Burns y Manases Fernández sobre los quipus y los tocapus inca. Gail Silverman sobre la textilería Q'ero, Federico Kaufmann Doig sobre Chavín y culturas amazónicas altoandinas, Rita Prochaska y Cecilia Granadino sobre la trextilería de Taquile, Jenaro Fernández Baca sobre iconografía inca. Gary Urton sobre la organización y estructura del espacio andino, Douglas Sharon sobre las raíces ancestrales del chamanismo actual, Peter Kaulicke sobre la iconografía de la muerte, Cristof Makoswski sobre Chavín, María Rostworowski sobre los Incas, la cosmovisión y las estructuras del poder, Cesar Itier, Tom Zuidema y Pierre Duviols sobre el dibujo de Santa Cruz Pachacuti, Carlos Milla y Zadir Milla sobre aspectos cosmogónicos, matemáticos y semióticos de la iconografía andina, Anita Cook sobre el Señor de los Báculos. Teresa Gisbert sobre iconografía mestiza colonial e inca del sur andino, Ramón Mujica sobre los seres alados y ángeles mestizos y la lectura de imágenes del Barroco Peruano, y Enrique Urbano sobre los espacios simbólicos andinos. En fin la lista es mucho mayor, los esfuerzos y los avances están en una saludable carrera ascendente.

Sobre estudios de la Imagen: de la Iconografía a la Iconología

Las imágenes encierran significaciones múltiples y manejan su propio lenguaje icónico. La comunicación de conceptos y contenidos que albergan deben ser cuidadosamente revelados y descifrados para poder hacer una lectura de la imagen que nos conduzca a su verdadera significación, mensaje y simbolismo. Los esfuerzos en este campo han sido muchos y las metodologías han venido enriqueciéndose con las experiencias sucesivas. En este momento se ha llegado a una metodología que nos acerca, con mayor precaución y cuidado, a desarrollar una mejor lectura de la imagen. Es la Iconología, un método y técnica desarrollada por Erwin Panofski que proviene de una escuela y tradición de historiadores de arte alemanes y austríacos de principios del siglo XX.

Abi Warburg, historiador de arte, inició estos esfuerzos y sentó las bases de la nueva metodología de lectura y análisis crítico de la obra de arte visual cuya propuesta da origen a la iconología, disciplina evolucionada para un acercamiento a la lectura de imágenes más completa y holística. La iconología como tal, fue desarrollada y siste-matizada por los discípulos de Warburg, los historiadores Fritz Saxl, Erwin Panofski,

E. Wind y Ernst Gombrich. La «Biblioteca Warburg» fundada en Hamburgo y trasladada a Londres a causa de la persecución Nazi, se transformó luego en el Instituto Warburg de la Universidad de Londres. Instituto que llegó a ser un centro de estudio y experimentación de prestigio mundial donde se sistematizaron nuevas metodologías para la historia del arte y la lectura de imágenes. Warburg se interesaba por la transformación y transmisión de los símbolos icónicos y la reinterpretación de los mitos antiguos que se habían hecho en el renacimiento, pero también se interesaba en las imágenes cercanas a la magia, la alquimia y el esoterismo, que los pintores clásicos dieron a los temas tradicionales en sus obras, los que vendrían a ser representaciones de una cosmovisión y filosofía de una vida y realidad compleja que hoy se nos escapa. Warburg tuvo experiencia arqueológica de campo con los indios de Nuevo México, esto le permitió visualizar la importancia de fuentes y pulsiones de estudio no tradicionales.

Para Erwin Panofsky, el gestor y sistematizador de lo que hoy es la metodología de la Iconología, existen distintos niveles de significado en una imagen: por un lado, el significado fáctico y expresivo que es primario, inmediato o natural; por otro lado, está el significado secundario o convencional, codificado, que obliga a una interpretación y decodificación. Luego está lo que llama el significado intrínseco que se define como un principio unificador, que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible el cual determina la manera en que el hecho visible toma forma.

La investigación arqueológica no basta ya que carece de esa necesaria capacidad de recreación vital que viene de la sensibilidad estética que nutre y multiplica la comunicación y el significado.

Panofski considera tres niveles de lectura:

Un nivel primario o pre-iconográfico describe lo primariamente sensible, físico, lo natural, formal y expresivo. Empleamos nuestra habilidad para describir, reconocer acciones, objetos o imágenes. Podemos recurrir además a nuestro conocimiento de los estilos y añadir nuestra empatía para animar una primera lectura. Familiaridad con los objetos y eventos. Historia del estilo, comprensión de la manera por la cual, bajo diferentes condiciones históricas, objetos y eventos fueron expresados por las formas.

El segundo nivel, es el nivel Iconográfico, es el tema secundario o convencional. Hay una codificación que desentrañar, convenciones portadoras de significados, historias, alegorías que cuentan las imágenes. Conceptos que hablan a viva voz o detrás de una atmósfera densa que descifrar. Conocimiento de las fuentes literarias, familiaridad con temas y conceptos específicos. Historia de los Tipos: comprensión de la manera por la cual, bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos fueron expresados por objetos y eventos.

El tercer nivel es el iconológico, el contenido intrínseco, el de los valores simbólicos. Para descubrirlos acudimos a lo que Panofski llama *Intuición sintética* que es la capacidad para percibir las tendencias estructurales de la mente humana sometida a los cambios que el imaginario colectivo experimenta como tendencia propia del espíritu de la época y sus contingentes sicológicos, éticos y estéticos. La intuición sintética se alimenta de muchas fuentes, entre ellas: El conocimiento de la historia de los símbolos, y los cambios estructurales cognitivos humanos, es decir el cómo la mente humana, en determinada época tiende a expresarse por determinados temas y conceptos que son propios e inéditos para su época. Un mismo motivo, imagen o símbolo cambia de significado o posibilidad con los cambios históricos, culturales, sociales y tecnológicos. Familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana, condicionada por la psicología personal. Historia de los síntomas culturales o símbolos: Comprensión de la manera por la cual, bajo diferentes condiciones históricas, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos.

El significado intrínseco o contenido lo percibimos en aquellos elementos que revelan las actitudes y tendencias de un grupo social, una nación, una clase, una tendencia religiosa o filosófica que se materializan como una huella digital en una obra de arte. La lectura iconográfica se hace por análisis, la iconología es su complementaria, se realiza por síntesis y se nutre de todo el bagaje cultural humanístico, gnoseológico, erudito, estético y poético del "lector".

Las condiciones históricas hacen posible determinado tipo de realizaciones en la creatividad humana. Por ejemplo, Panofski menciona que en el Renacimiento Italiano fue posible la creación de dos grandes creaciones culturales humanas: La Perspectiva y el Sentido Histórico.

La Perspectiva: En la edad media y en épocas anteriores fue imposible la elaboración de un sistema coherente y comprensivo de representación bidimensional de un espacio tridimensional. En el Renacimiento, esto fue posible gracias a la percepción y necesidad de la comprobación de una distancia fijada entre el ojo del observador y los objetos visibles. Se construyó una estructura matemática del espacio geométrico tridimensional para proyectarlo en un plano bidimensional. Simultáneamente los adelantos tecnológicos de la óptica y la evolución del pulimento de los cristales para obtener lentes más precisos hicieron posible la creación de la famosa Cámara Lúcida, (el fundamento de la cámara fotográfica) sobre cuyos vidrios esmerilados es posible copiar o *dibujar* con asombrosa precisión cualquier objeto o paisaje posible con un diseño comprensible, coherente y realista. De esta forma se soluciona a la perfección los problemas de la representación bidimensional de un espacio tridimensional y se hace posible el análisis geométrico de la representación proyectiva de los resultados.

El sentido histórico se construye con la percepción de una distancia intelectual entre el presente y el pasado que nos capacita para construir conceptos coherentes y comprensibles de las épocas pasadas.

El logro de estas dos contribuciones en el Renacimiento hace posible un doble descubrimiento tanto del hombre como del mundo en que habita, todo esto en esta época y sólo en ésta de la historia.

La iconografía es una disciplina para identificar las imágenes, historias, alegorías y símbolos, mientras que la iconología se ocupa de ese contenido que constituye el mundo de los valores simbólicos. Mientras que la iconografía requiere un buen conocimiento de las fuentes de información arqueológica o literaria, la interpretación iconológica se apoya además en lo que Panofsky llama intuición sintética. Una misma imagen puede contener distintos mensajes a la vez, y estos pueden variar según los tiempos, lugares o clases sociales. «Un mismo motivo puede contener varios mensajes según los tiempos, los lugares, e incluso las clases sociales, y motivos formalmente distintos expresan a veces la misma idea. De esta manera se puso en evidencia el carácter arbitrario de las interpretaciones basadas en el estudio tipológico tradicional, negando en parte su valor científico. La evolución formal de un motivo, así como los cambios de relaciones entre los motivos mutuamente asociables, se deben a una multitud de factores tecnológicos, ideológicos y artísticos, cuyo peso es imposible determinar de antemano sin entender la lógica interna del desarrollo de la lengua icónica de una cultura a través de una investigación multidisciplinaria (iconológica, histórica, antropológica y eventualmente lingüística)».

El problema de las fuentes y referencias

La iconología funciona muy bien y cumple sus propósitos cuando se aplica a piezas occidentales como es el caso de la pintura europea, del renacimiento y épocas posteriores, porque existen los documentos escritos necesarios para conectar las imágenes con sus alegorías, símbolos y referencias. Se han hecho magistrales "lecturas" de cuadros de pintores célebres acudiendo a una abundante y heterogénea bibliografía y documentos que incluyen temática religiosa, mitológica, esotérica, histórica y doméstica, desde la Grecia Clásica hasta la actualidad. Todo esto en conjunción a una exquisita tecnología de lectura de imágenes y a una mirada inteligente y cultivada. Pero cuando se trata de imágenes provenientes de culturas que no han dejado testimonios escritos de sus esfuerzos para construir metalenguajes y universos metafóricos, como en nuestro caso andino, las dificultades se multiplican.

La aplicación del método iconológico a la lectura de la iconografía andina demanda una serie de referentes fundamentales, como el acceso a la información de la cosmogonía y cosmología ancestral y sus múltiples transformaciones cronológicas; las referencias socio históricas, económicas, culturales; el imaginario colectivo de los pueblos y los hombres que produjeron esas piezas y los rastros que perviven en el imaginario colectivo actual; su dinámica en la vida económica y en la creación de la riqueza social, sobre todo en la producción agrícola y el pensamiento matemático que sustenta todo el conjunto.

Estos referentes cubren un amplio espectro que comprende documentos escritos, tradición, relatos orales y la investigación de la permanencia y supervivencia de ideología, mitos y rituales en las costumbres y conducta de los contemporáneos andinos. Se acude al universo de los mitos y los ritos andinos para reconstruir cosmogonías y estructuras religiosas. Mitos y ritos fundamentales que a pesar de variantes en el tiempo y el espacio, han podido mantenerse vivos y de alguna manera vigentes. Algunos de ellos perviven bajo formas rituales sincréticas que cubren ampliamente una rica presencia en la vida social actual de los pueblos andinos.

Por otra parte, existe una viva tradición en america indígena y mestiza en cuanto al sincretismo religioso y medicinal cuya presencia y ejercicio social permite rastrear señales que perviven ancestralmente y que a pesar de las hibridaciones mantienen estructuras básicas sobre la cosmovisión, cosmogonía y cosmología primigenia. El chamanismo, los brujos, hechiceros, curanderos, adivinos, amautas, yerberos ejercen muy activamente sus oficios utilizando estructuras energéticas milenarias, muchas de ellas representadas en la iconografía sagrada prehispánica. El empleo de los sicotrópicos y alucinógenos como el cactus San Pedro, el Toé, la Ayahuasca, el tabaco negro y demás sustancias que desde milenios están presentes en los rituales andinos de ofrenda, limpieza, armonización, cura, adivinación, búsqueda, abundancia, plegaria, daño y afecto. Sustancias que aparecen explícitamente dibujadas en la iconografía andina, empezando en Chavín. Muchos estudiosos hay realizado un fecundo trabajo de campo analizando la labor de maestros brujos o hechiceros en lugares donde se concentran como en Las Huaringas o Cachiche.

Se acude también a las fuentes escritas de los cronistas españoles e indios. La mayor parte de los españoles dan cuenta interesada y sesgada para justificar y legitimar su irrupción acompañada de violencia, rapiña y destrucción. Otros documentos importantes son referidos a los extirpadores de idolatrías donde también hay que leer entre líneas ya que sus versiones son doblemente interesadas, tanto desde el punto de vista religioso como del político. En su afán de "extirpar el tumor" de la cosmología de la religión india «idólatra y satánica» para implantar el cristianismo salvador. Los extirpadores de idolatrías están interesados en ingresar en el panteón andino para demostrar la correspondencia y prevalencia de la cosmovisión judeo cristiana y la religión católica sobre la "demoníaca" aborigen y legitimar desde y con la religión, el imperio del cristianismo a la manera española del siglo XVI.

Por otra parte, los cronistas indios escriben tratando de aparentar una inobjetable conversión y dan prueba de ser buenos conversos, correctos cristianos y dignos súbditos del rey de España. Aunque, a pesar de las apariencias, estos documentos ofrecen un perfil más interesante por que constituyen la versión del lado agredido, después de todo, la sangre habla detrás de la máscara

obligada y el lenguaje empleado es forzosamente polisémico con los filtros necesarios y ventajas de lenguajes crípticos que ofrece la sutileza del idioma quechua y su relación con los *tocapus*.

Los esfuerzos iconológicos aplicados a las imágenes andinas precolombinas encuentran todavía muchas dificultades y barreras, en muchos casos infranqueables. Sin embargo, se ha avanzado bastante en la lectura de la iconografía Moche, también en la Nazca y otro tanto en la Inca.

Tres documentos etnohistóricos y etnolingüísticos, importantes, desde la perspectiva nativa son, por un lado la *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* manuscrito de principios del siglo diecisiete del cronista indio cusqueño don Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, luego está la Crónica de don Felipe Guaman Poma de Ayala y, por último, la Relación en Quechua de *Los Dioses y Hombres de Huarochirí*. De éstos, los dos primeros encierran una riqueza visual y documental innegable para ensayar un estudio dirigido a una metodología iconográfica e iconológica andina que ha empezado a dar sus frutos.

La cosmovisión y el diseño andino

Una casta sacerdotal de sabios chamanes y astrónomos llegó a centralizar el poder y la información para convertirse en una clase dirigente a quienes se consultaba, se tributaba, obedecía y temía; aquellos poseían las respuestas necesarias a las interrogantes del hombre para comprender y dominar los fenómenos naturales para mantener su subsistencia y su bienestar.

La cosmovisión, la cosmogonía y la cosmología son formas de explicación conceptual, filosófica, mística, mítica, mágica o poética, donde el hombre y todo lo que le rodea está identificado, situado, explicado y entendido como parte de un sistema integrador y totalizador.

El hombre y sus interrogantes eternos se explican en una cosmovisión. Los sacerdotes crearon a los Dioses y compusieron un sistema de organización basados en sus observaciones astronómicas y científicas para explicarse y comprender el fenómeno humano y cósmico. Los dioses son portadores del bien y del mal, de la vida y la muerte, de la alegría, del bienestar y la abundancia; como también del dolor y la angustia de las desgracias y la muerte. En esta concepción, los dioses hablan con los sacerdotes y otorgan dádivas y favores; exigen tributos y sacrificios. Los astros y los fenómenos naturales se materializan en imágenes y lugares sagrados. Los sacerdotes trabajan con los artistas y artesanos para materializar las imágenes que las representan, para preservar y explicar el orden social.

El discurso visual, el lenguaje visual

El arte es la forma cómo el hombre testimonia su paso por el mundo, en él está impregnado su percepción y compresión del mundo y el universo. El arte recoge la huella de las pulsiones del hombre y su época. En el arte se materializa lo inasible y lo evidente, lo personal y lo social, lo político, lo público y lo privado. Las imágenes provienen del trabajo manual y conceptual del hombre para hacerse visibles. Las imágenes se estructuran, se meditan, se corrigen, se componen, es decir, se diseñan en el concepto actual del término “diseñar”.

El diseño implica una solución inteligente, funcional, económica y hermosa. El diseño exige un método de trabajo y la organización de un lenguaje visual en base a una concepción matemática y geométrica instrumental y regidora. El diseño visual se fundamenta en la organización y creación de espacios visuales en base a la observación y el ejercicio de la mirada inteligente que compara, simplifica, abstrae y guía a la mano para crear la forma correcta que gráfica, define, satisface, complace y encaja con exactitud.

El dibujo es un arte y un oficio con su propia tecnología y dinámica, que resume el concepto, la abstracción, la estilización, la percepción, la maestría y el virtuosismo. Amalgama la forma y el contenido, la comunicación y la preocupación estética, la función y la forma.

Las sociedades andinas han mantenido una permanente comunicación mediante su lenguaje visual presente en todas sus realizaciones culturales visibles. La icónica andina está cargada de contenido conceptual, poético y místico que va mucho más allá que el de la belleza de su presencia sensorial y conceptual.

Para los estudiosos que tienen formación y preocupación matemática, en el caso andino, la estructura basada en los ritmos y ciclos vitales del hombre, la tierra y el cosmos, generan patrones numéricos que rigen la totalidad de la experiencia humana y su entorno físico y espiritual.

Es la lógica de la forma y el número que estructura todos los espacios, que recompo-ne el aparato social, político, productivo y religioso. Es la lógica de la matemática que organiza y da coherencia a su representación visual con un lenguaje lógico, coherente y articulado.

Un lenguaje es un sistema articulado de comunicación que utiliza elementos organizados y estructurados en un código, en este caso, los elementos son íconos, signos y símbolos articulados, codificados en un "vocabulario visual". Los elementos son combinados mediante reglas de organización o sintaxis para transmitir información comunicante. La forma exterior de un "discurso visual" es lo que se percibe física y sensorialmente, es su presencia denotativa, es la mancha organizada visible.

Mientras que el contenido conceptual constituye lo connotativo; son sus significados múltiples o singulares, encerrados en la forma visual que hay que "leer" o desentrañar, decodificar, es el significado, es el mensaje, el concepto.

La imagen se construye con una metodología, con un oficio con un código y con un estilo. La imagen presenta, representa, comunica, organiza, significa, complace, transmite armonía o desorden, belleza o estridencia, orden o entropía y todas las sensaciones que conectan la visualidad con la emotividad y estados de ánimo y conciencia en sus contrastes polarizados y sus matices más delicados

La iconografía andina utiliza un lenguaje simbólico para enlazar sus signos, símbolos, contenidos conceptuales y significantes, sus niveles de interpretación temática y argumental. Su posibles significados se van aglutinando y matizando, afinando la polisemia de sus conceptos como en el modelo lingüístico declinativo de la lengua quechua, donde las declinaciones van multiplicando significantes en progresión geométrica.

Chavín, la huella indeleble

Chavín aparece en el período llamado formativo medio, en los siglos doce al seis antes de Cristo, como una organización teocrática de poderosos sacerdotes que produjeron un arte asociado a un estilo visual icónico de dioses terribles geometrizados y de dibujo meditado. Formas con ángulos redondeados, diseñados y grabados con disciplina, precisión y exquisitez en piedras duras y pulidas; también lo hicieron en barro, telas, cerámica, huesos, conchas, metales preciosos y otros soportes. Son imágenes que constituyen en conjunto un estilo identificable sobre un vocabulario visual con personajes y elementos constantes y ubicables. Chavín impregna una gran extensión geográfica que comprende la costa norte, la costa sur, las sierras norteña y sureña. Las imágenes de la ciudadela del templo de Chavín marcan un estilo respaldado por una cosmovisión cuya continuidad permanece constante con transformaciones y mutaciones sutiles en un amplio espectro temporal y espacial. Chavín, para muchos estudiosos, tiene partida de nacimiento en la amazonía con la poderosa omnipresencia del luminoso jaguar, la resplandeciente serpiente y el ubicuo cóndor sagrado. El credo andino con sus innumerables variantes, se origina en la icónica amazónica y sus conexiones con la cultura panandina y panamericana es innegable. Su omnipresencia y su vigencia se evidencia todavía en esporádicos destellos y coincidencias

cosmogónicas en un amplio espacio geográfico, desde los indios canadienses hasta los mapuches de la Patagonia.

Es la gran presencia chaviniana en su concepto mítico y estilo visual que transcurre en un gran período de tiempo y de espacio y se convierte en la raíz estructural cosmogónica inmanente en el universo andino.

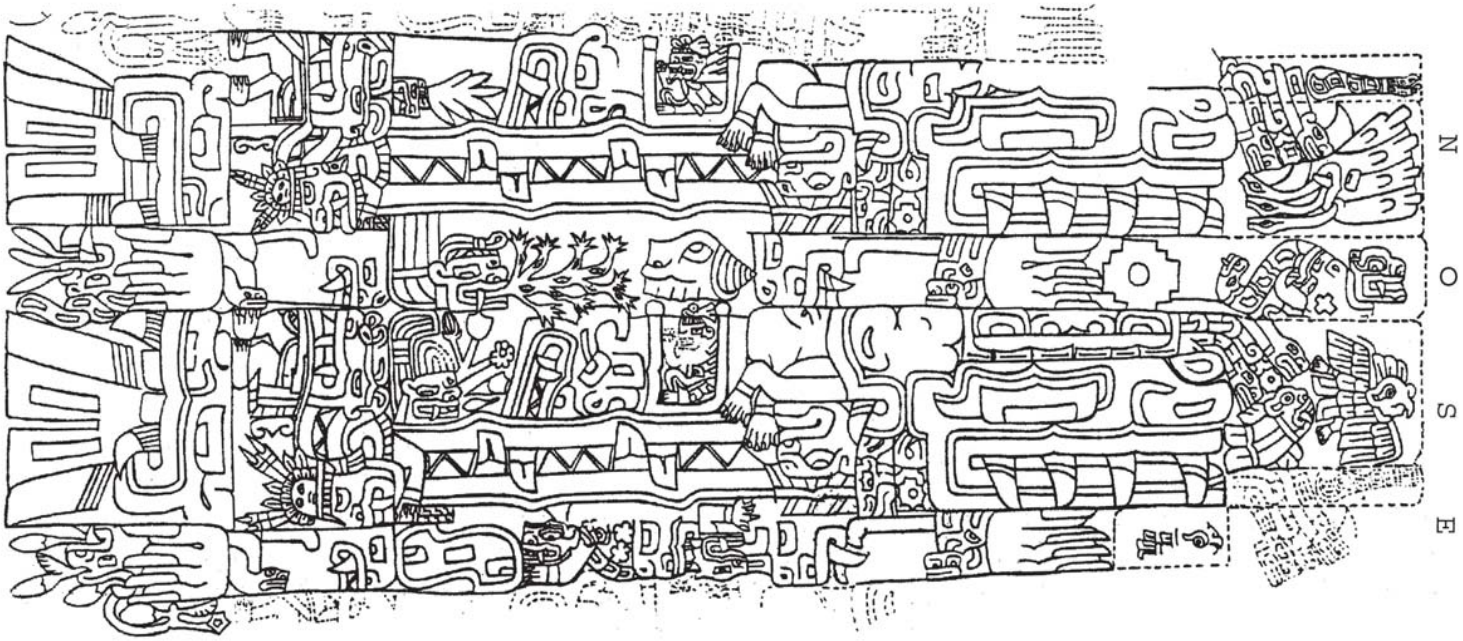
La cosmovisión que se generó en el horizonte temprano y que se proyectó en las siguientes etapas históricas andinas, evidencia la concepción de que la realidad visible y sensorial no es la totalidad sino coexiste con otra sobrenatural, sagrada y poderosa que determina el destino de la realidad humana. Ese mundo sobrenatural se representó utilizando imágenes, símbolos y signos provenientes del mundo físico exterior: lagos, montañas, animales, plantas, fenómenos metereológicos, configuraciones estelares y astrales. Cada elemento externo fue entendido como parte de un desafiante vocabulario de un *gran libro* en el que había que *leer* los secretos poderes y atributos que encerraban, el mundo físico era la metáfora de un mundo superior, era un lenguaje que invitaba a ser aprendido y descifrado. Todo el mundo físico era parte de ese mundo sobrenatural que se personificaba a través individuos y entes que eran portadores de poderes sobrenaturales. El mundo físico fue *leído* con minuciosidad para desentrañar su identidad o su nexo sobrenatural. Determinados animales se convirtieron en la personificación de poderes específicos. La simbología se construyó en base a los atributos perceptibles y distintivos propios de determinados individuos o fenómenos naturales. Los alucinógenos eran los caminos que hacían posible el acceso al mundo sobrenatural y sagrado. El Chamán, sabio o sacerdote era el nexo entre los dos mundos. Las imágenes sagradas creadas fusionaban atributos de los animales poderosos y sagrados creando nuevos seres cuya presencia sacralizada potenciaba y multiplicaba sus poderes. Muchas de las imágenes se diseñaron para ser vistas desde diferentes direcciones haciendo evidentes o soslayando determinados atributos. Las aves rapaces, los felinos y los ofidios fueron sacralizados y en muchos casos fueron motivo de fusiones e hibridaciones en sus anatomías y poderes. Estos animales consagrados en el espacio panamericano, también lo son en la mayoría de las culturas humanas planetarias.

En Chavín, Según Richard Burger y Lucy Salazar, cinco piezas son consideradas claves para desentrañar el universo religioso y cosmogónico: El Lanzón, El obelisco Tello, La Estela Raimondi y las Dos columnas decoradas en el pórtico de las falcónidas. Según Tello, las tres primeras piezas representan a la misma deidad del templo subterráneo, las diferencias se deberían a las evoluciones de los aspectos simbólicos y religiosos en el tiempo. El temible jaguar saurio andrógino y dual que aparece en el Obelisco Tello, habría ido humanizándose en la imagen del Lanzón y la Estela Raimondi. Según John Howland Rowe, la única deidad principal representada es la del lanzón del templo viejo.

El obelisco Tello de Chavín

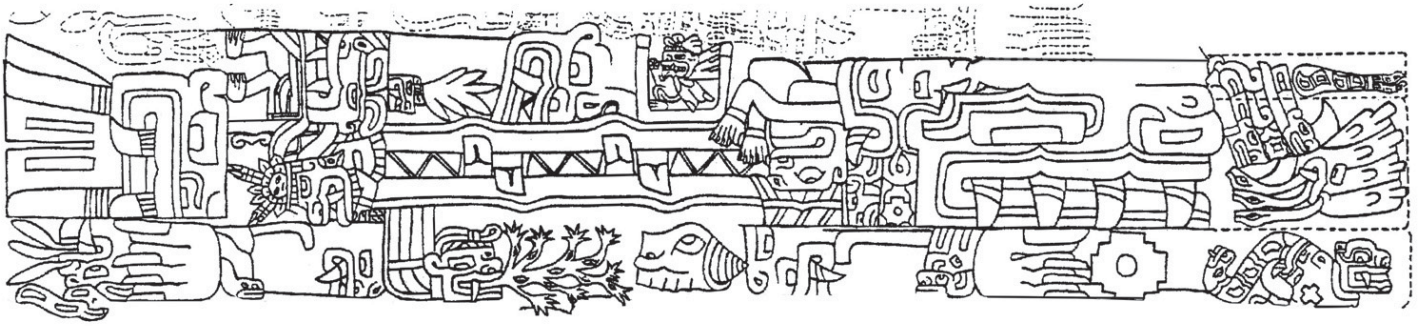
Krizysztof Makowski en el libro *Dioses del Antiguo Perú*, (pags 71 a 85, extractamos y resumimos) propone una interesante lectura del Obelisco Tello, desafío permanente para los estudiosos por su complejidad y misterio. El obelisco es un monolito sagrado o Wanca, deidad protectora del lugar, destinado a ser plantado verticalmente en el suelo desde su base mas ancha. Representa a dos saurios sagrados (¿cocodrilos negros de la zona ecuatorial o quizás amazónica?) en el curso de apareamiento sexual como metáfora de la generación de la vida animal y vegetal en la tierra.

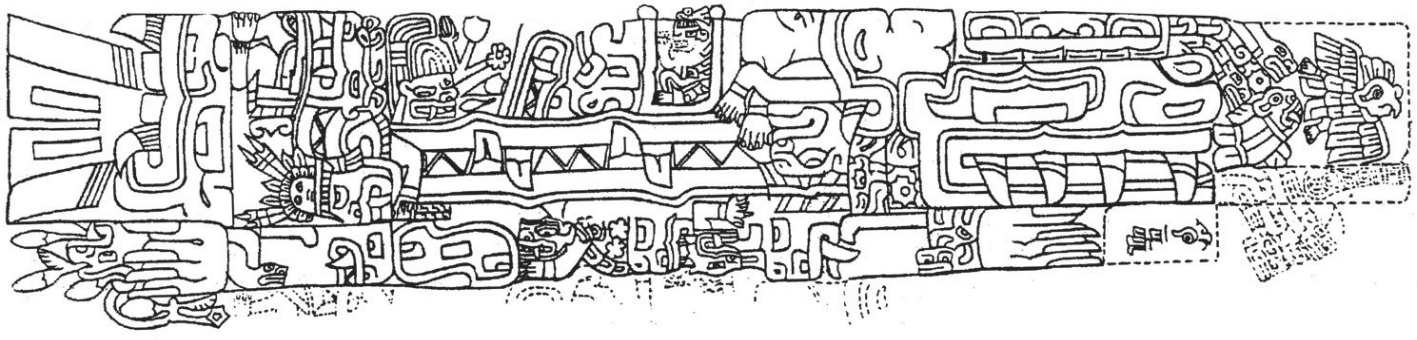
Si abstraemos las figuras para simplificarlas, eliminamos el complejo universo de cabezas felínicas presentes en todas las articulaciones de los saurios. Se visualizan así los dos seres híbridos con cabeza y patas de caimán y cola de pez o ave. En cada una de las caras anchas del monolito está representado un animal de sexo distinto, un macho y una hembra, diferentes en proporciones y atributos sexuales que se hacen visibles en las caras estrechas de la escultura. El miembro viril erecto eyeculando bajo la apariencia de un tallo de yuca, el ano del macho presenta una frondosa planta (Achira), del ano de la hembra brotan tallos de calabaza y el sexo femenino representado por la semilla del maní. Ambos órganos sexuales emiten flujos, el semen masculino como un haz



El obelisco Tello desplegado en sus cuatro caras

62a Imagen completa del lagarto macho con sus atributos

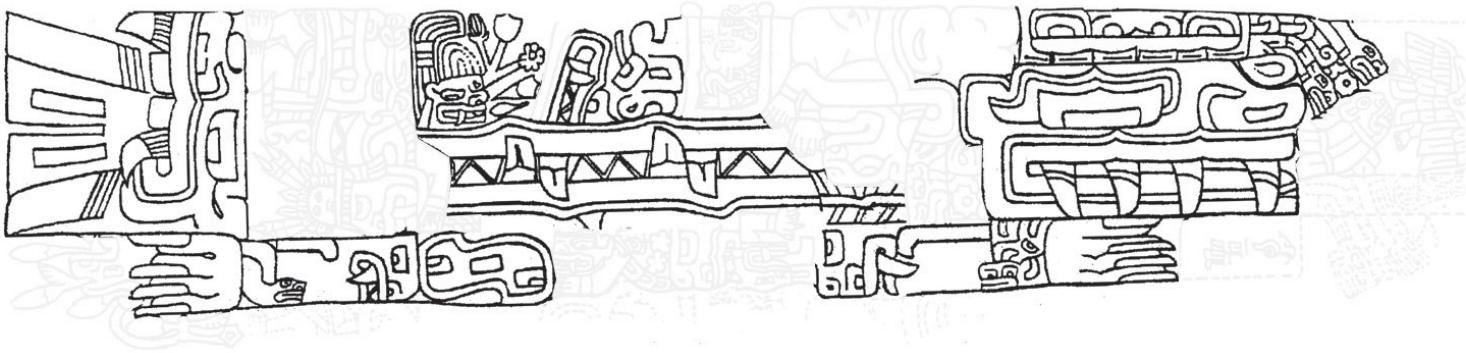




62b Imagen completa del lagarto hembra con sus atributos

63a cuerpo del lagarto macho, simplificando atributos

63b cuerpo del lagarto hembra simplificando atributos



de serpientes y ramas es eyectada hacia una concha marina tropical (strombus) y los flujos femeninos tienen forma de serpiente bicéfala con brazos humanos y cabezas de lagarto. Los flujos supranasales y bucales femeninos se representan con formas serpentiformes y cuerpos escamados, con cabezas de felinos o reptiles. Uno de estos flujos transporta un pez atacado por un águila-arpía amazónica (crestada) o el águila marina. Los sacerdotes chavinianos, divinizaron a los grandes cazadores de cielo y tierra dotados de grandes colmillos, caimanes, jaguares, pumas, serpientes y falcónidas (el pico podría considerarse como colmillos por su forma), pintorescos, fuertes y habitantes de lugares inaccesibles y remotos.

La imagen del águila acompaña la cabeza del lagarto hembra en tanto que el felino está al lado del lagarto macho. En otra pieza de Chavín, el águila con cresta, representa una deidad femenina con la vagina dentada.

De las cabezas y de los órganos sexuales emanan flujos en forma de serpientes ondulantes. Makowski lo interpreta por su movimiento ondular, como el movimiento del agua que circula por el universo: desde las fuentes (órgano sexual del macho) y desde los cielos cargados de lluvias sobre la cabeza del lagarto hembra, al mar (concha Strombus y Espondylus) y a los lagos y lagunas Cochas de la sierra (órgano sexual del lagarto hembra, cuya forma remite a la doble simbología de la laguna y de la semilla). La concha Espóndylus recibe los flujos de la boca y de la nariz de la hembra mientras que la concha Strombus recibe el flujo seminal del macho. Hay una evidente intención de enfatizar un intercambio simétrico de fluidos entre los dos seres para la generación de la vida animal y vegetal en la tierra y en el agua:

El saurio macho tiene una cruz escalonada, imagen del universo cuatripartito o Chacana y un felino con cola de serpiente frente a sus brazos; la hembra, acoge en este mismo lugar, una bolsa con semillas y un pequeño aguilucho dentro de una forma ovoidal. Al lado de las patas, en los dos saurios, están dispuestas cabezas trofeo feminizadas de donde emergen plantas: maní, ají y yuca.

Ambos lagartos son animales cósmicos y el obelisco, la imagen del axis mundi: los símbolos del mundo de abajo como el felino, están en poder del gran lagarto masculino, mientras que los que se refieren al mundo de arriba, como el águila, corresponden al gran lagarto femenino. Siguiendo el sistema de subdivisiones horizontales técnicas, analizado por Kaulicke se llega a reconstruir

un sistema complejo de espacios simbólicos que seccionan el Obelisco. Una de las líneas atraviesa la base de los órganos genitales y anales y la parte superior de los codos de las patas traseras. Las dos plantas representadas crecen hacia arriba a partir de esta línea, representa probablemente la superficie de la tierra. Otra línea similar circunda el Obelisco separando los codos de las patas delanteras. Los símbolos marinos se agrupan alrededor de ella. Los dos lagartos míticos tenían sus patas traseras y su cola hundidas profundamente en las entrañas de la tierra, mientras que las delanteras estaban refrescadas por las corrientes marinas. El espacio en la espalda de cada uno corresponde probablemente al aire (cielo), a juzgar por la presencia de un ser alado en esta zona (fig. 62).

Otras cuatro parejas de seres sobrenaturales se reparten el espacio del universo delimitado por los cuerpos de los dos lagartos. Las primeras dos parejas están situadas en el espacio que simboliza el mar cósmico. Una de ellas emerge de las bocas agnáticas (sin mandíbula inferior) ubicadas en el lugar donde cada uno de los dos lagartos tiene la articulación de su cuello (figs. 62 y 74). Las deidades mencionadas tienen bocas sin colmillos con la comisura rebajada, y ojos redondos. Sus caras guardan parecido con las serpientes enrolladas, a manera de pulseras, alrededor de las patas traseras de los lagartos míticos. Las deidades tienen manos humanas, con las que agarran firmemente sus respectivas columnas vertebrales, como si su función principal hubiera sido la de estabilizar el *axis mundi.* Las mismas columnas están representadas como bocas con colmillos. Las otras dos deidades de arriba tienen bocas colmilludas de felinos, alas desplegadas y tocados complejos; están sentadas dentro de una especie de recinto en forma de U (figs. 62 y 75). Las dos parejas restantes residían en las entrañas de la tierra, en el mundo de abajo, a juzgar por su ubicación estrechamente relacionada con la raíz del *axis mundi.* Las columnas vertebrales dentadas de los lagartos se curvan cerca del cóccix a manera de gancho, y forman cuellos de los que emanan cabezas monstruosas (figs. 62 y 77). Las dos cabezas tienen el mismo tocado de doble penacho y rasgos faciales de lagarto: su boca es dentada y de perfil compuesto; los ojos son de forma rectangular, pero con la pupila mirando hacia arriba. La otra pareja adopta la postura de unos contorsionistas (figs. 62 y 76), motivos frecuentes en el arte Cupisnique. Estos aprovechan el arco que forma el cuello de las deidades de doble penacho para colgarse, boca arriba, en una postura muy particular. Cada uno de ellos tiene cuerpo y vestido de un guerrero, pero cabeza de felino con una boca colmilluda con tocados muy vistosos. Se componen de caras humanas dentro de nimbos radiantes, compuestos de plumas de diferente longitud (fig. 76). Los contorsionistas agarran dos segmentos de soga, cada uno. En la intención de los escultores la soga debía pasar de una cara del Obelisco a la otra y envolver de este modo la parte inferior de los cuerpos de los lagartos cósmicos, justo en la línea que simboliza el límite entre la tierra y el subsuelo. Por ende la función de los dos contorsionistas míticos habría consistido en permitir un acercamiento sexual entre los lagartos míticos: el movimiento de las sogas acercaría el cielo como elemento femenino (lagarto hembra, fig. 62b) la tierra como elemento masculino (lagarto macho fig. 62a), posibilitando una unión revitalizadora en beneficio de las fuerzas de la naturaleza. ¿Acaso los tocados radiantes de los contorsionistas míticos con seis y doce plumas-rayos, respectivamente remite a su poder de controlar el tiempo y, más particularmente, el ciclo de las estaciones?

El análisis descriptivo que acabamos de terminar lleva a la conclusión de que la hipótesis de una sola deidad suprema antropomorfa Chavín carece de fundamentos si se toma en cuenta la más compleja representación de la época. Hay seis deidades con personalidad diferente y cuatro de ellas están desdobladas, por lo que se forman cinco parejas con una jerarquía preestablecida a partir de las funciones y los ámbitos de actuación. El análisis iconográfico nos lleva a la reconstrucción hipotética de sus funciones que exponemos a continuación.

Los lagartos cósmicos (figs. 63a, b) tienen el carácter de la pareja animadora primordial. *Animar* en el sentido que tiene la voz quechua *camac.* La voz se refiere al don particular de dar vida a hombres, animales y plantas que poseen las *deidades-huacas* en la mitología quechua, no debe confundirse con la capacidad de crear *ex nihilo (*de la nada). Los dos lagartos personalizan por ende a dioses del más allá, y su poder puede manifestarse en la tierra habitada por los fieles del Templo sólo bajo el aspecto de epifanías o apariciones sobrenaturales: el jaguar macho y el águila pescadora hembra,

Organo masculino eyectando hacia una Strombus, concha fálica

64

Flujos vaginales como dragon bicéfalo felino escamado

65

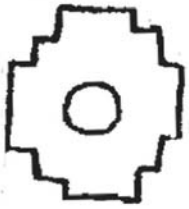
Flujos serpentiformes de la boca y nariz de la hembra junto al águila arpia y un pez

66

Apédices serpentiformes provenientes de la nariz del macho, asociados a la concha vulvar Spondylus. Junto a una bolsa con semillas de maní

67 70

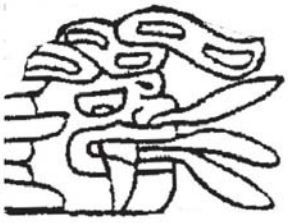
68 Cruz andina, chacana sostenida en los brazos del macho



69 Felino delante de la cabeza del macho

71 Aguilucho en un huevo sostenido por la hembra

72 Cabeza cortada felinica con cabellos -semillas de mani y planta de yuca en las garras del macho



74 Una de las deidades con cara de serpiente sosteniendo el AXIS-Mundi

73 Cabeza cortada felinica de donde crece la planta del ají, en las garras del lagarto hembra

75 Deidad alada en un recinto en forma de U sobre el lagarto macho

77 Deidad lagarto, raíz y fundamento del axis - mundi

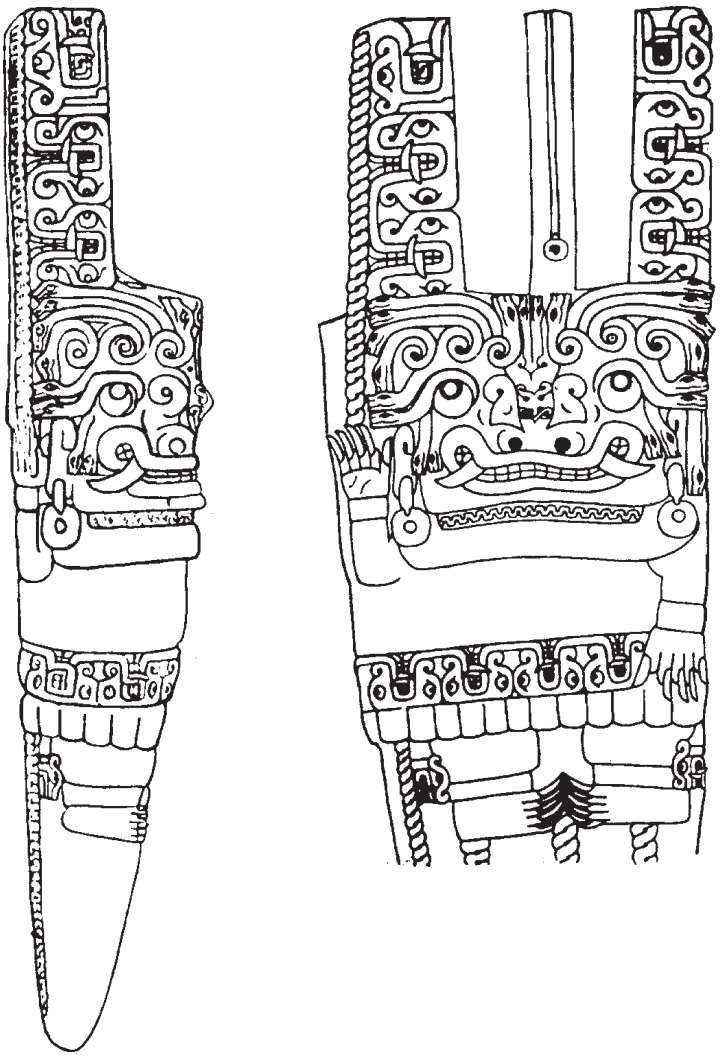
76 El contorsionista, deidad con tocado radiante sosteniendo una sogra parte de la deidad lagarto, fundamento del axis-mundi

El orden en la tierra habitada estaría gobernada por cuatro deidades antropomorfas que se desdoblan para poder atender a ambas mitades del universo, la masculina y la femenina. Una pareja juega el papel de fundamento del eje del mundo (fig.»77) y se caracteriza por los rasgos faciales de lagarto, así como por dos penachos en la cabeza. La otra cumple la función del guardián del eje del mundo (fig. 74) y mantiene su verticalidad, agarrándola desde arriba. Esta última pareja tiene rasgos faciales de serpiente.

La pareja de genios alados (fig. 75) no ejerce en el Obelisco ninguna actividad precisa pero reside en el mundo de arriba, entre la tierra y el mar, como la imagen de perfil de un *altar-ushnu,* concebido en las creencias inca como un punto de unión entre este y el otro mundo poblado por los ancestros. Los contorsionistas de tocado radiante (fig. 76) tienen, en cambio, un papel bien definido: acercan el cielo a la tierra con el fin probable de controlar su estacionalidad. Se encuentran en el mundo de abajo, y tienen cara de felino como los genios alados.

Las Divinidades supremas y su iconología

Si la iconografía del Obelisco Tello ilustra un sistema ordenado de creencias al que varios autores atribuyeron implícitamente o explícitamente las características de una doctrina religiosa proselitista cabría preguntarse cuál es el lugar de la Gran Imagen o la imagen del lanzón, entre las seis deidades rectoras del universo que acabamos de caracterizar. **El personaje del Lanzón** (fig. 38) carece de rasgos de lagarto. Su cuerpo es humano. El atuendo compuesto por el faldellín con un cinturón de serpientes, camiseta, collar trenzado y un par de orejeras, aumenta el efecto de antropomorfización. Destaca una frondosa cabellera de serpientes y prominentes cejas también serpentiformes. El ojo redondo y sin párpados estilizados con la pupila excéntrica hacia arriba, se asocia generalmente con las figuras de felinos o de aves felinizadas. La boca de la deidad del Lanzón con la expresión sonriente gracias a las comisuras levantadas, tiene sólo dos prominentes



El Lanzón en dos vistas, de perfil y completa y a la derecha, desplegada en sus dos caras opuestas

colmillos superiores. Sin embargo, la típica cara de perfil del felino con un par de colmillos cruzados, se repite por diez veces en el tocado y siete veces en el faldellín.

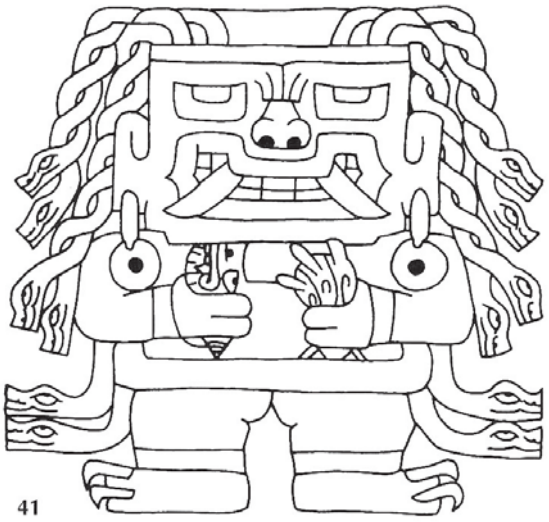
El personaje del Lanzón se presenta como un felino antropomorfo con cabellera de serpientes. Hay dos rasgos más que facilitan su identificación. Se trata, sin duda, de una figura dual que sintetiza dos personalidades diferentes en un solo cuerpo en términos de bipartición y de cuatripartición, dos detalles claves: la cruz escalonada y la soga. La cruz escalonada se ubica exactamente sobre la frente aplanada de la deidad; sus brazos están orientados respecto al eje vertical del monolito y, asimismo, respecto al eje principal del Templo Viejo. La soga trenzada corre de arriba hacia abajo por el eje de simetría en la espalda de la deidad. El personaje la agarra con su mano derecha levantada. En sus pies, la soga se cuadruplica con el fin de demarcar las mismas cuatro direcciones que indica la cruz.

¿Cuál de las cuatro deidades desdobladas en el Obelisco Tello estaría representada en el Lanzón? La pareja de arriba queda descartada. Ni el Genio Alado ni el Guardián del *axis mundi* con su cara de serpientes se asemejan al dios del Lanzón. La pareja de abajo, por el contrario, guarda una notable similitud con él. Nos referimos en particular al Contorsionista del Tocado Radiante, el cual comparte con el personaje del Lanzón el cuerpo humano, la cara de felino y lo que es más importante, la función. Ambos están representados en asociación directa con el *axis mundi* y ambos jalan una soga. No es quizás una casualidad que el dios del Lanzón tenga un tocado de dos penachos, como el Ser-Fundamento del *axis mundi.* La ubicación del Lanzón en el centro del cuerpo principal del edificio y en las profundidades de la tierra coincide también perfectamente con esta identificación. De ser así, el numen principal del Templo Viejo se caracterizaría como una deidad dual, residente en el Mundo de Abajo, responsable directa de la fecundidad de la tierra y del ritmo estacional. Las dos parejas que moran en la parte inferior del cosmos animado representado en el Obelisco Tello corresponderían en tal caso a manifestaciones desdobladas de este ser supremo.

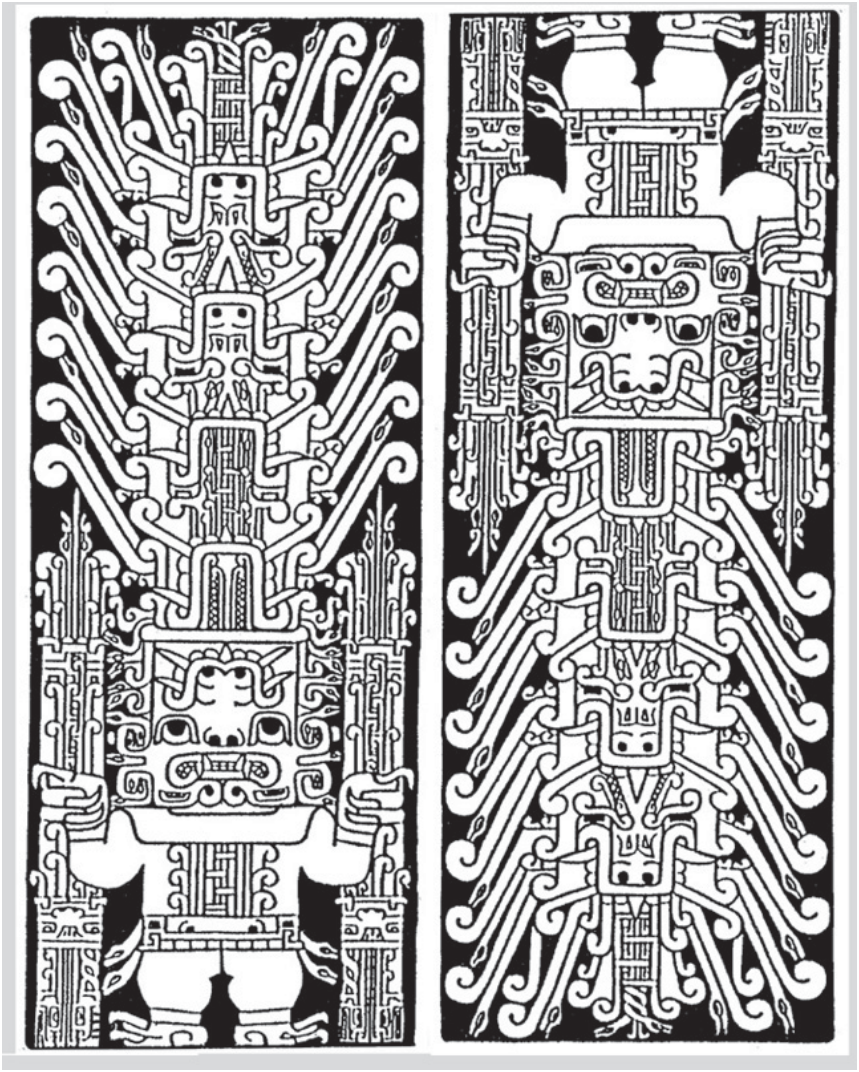
¿Quién era entonces el residente del contiguo Templo Nuevo? Las imágenes de las dos columnas en el Pórtico Blanco y Negro, que se eleva delante de la fachada, sugieren que se trata de un dios dual, o de una pareja de deidades de los cielos. Los relieves del pórtico representan un águila crestada hembra de cuerpo antropomorfo y relacionada con peces, así como un halcón macho asociado con aves en una posible oposición del mar y del cielo (figs. 47a, b). Los dos seres sobrenaturales están acompañados cada uno de un séquito de aves de su especie respectiva, representado en el dintel que se halla encima de las columnas. Nos parece altamente probable que las dos aves fueron concebidas como formas visibles de una pareja de deidades de los cielos, venerada en la cima de la pirámide. En el Obelisco Tello también hay dos imágenes de seres antropomorfos alados representados como mediadores entre el cielo y la tierra, uno en cada una de las dos mitades del universo, la masculina y la femenina.

Iconografía Chaviniana y la hipotética doctrina del Templo

Los dos cuerpos contiguos del Templo de Chavín parecen inspirarse uno en la tradición arquitectónica norteña, esto es el Templo Nuevo con sus edificios de culto, elevados en la cima de la pirámide y una serie de plazas rectangulares formando el eje ceremonial a su pie; y otro en la tradición sureña (Costa Central), esto es el Templo Viejo con un atrio en U y una Plaza Circular hundida. Existe un consenso de que ambos cuerpos estuvieron en uso simultáneamente durante la época del apogeo del Templo. Asimismo, no cabe duda de que la deidad venerada en el Templo Viejo bajo la forma del Lanzón tuvo un carácter dual, ctónico y residía en las entrañas de la tierra. En cambio, las deidades del Templo Nuevo residían en la cima de la pirámide, y sus posibles representantes terrenales eran venerados bajo la forma de aves. En otro lugar hemos planteado que los espacios ceremoniales de ambos templos estaban estructurados de manera inversa, a juzgar por la decoración. En el Templo Nuevo, en la gran Plaza Rectangular a la que llegaban los peregrinos, se hallaban las imágenes de lagartos míticos, murciélagos, de la deidad sonriente poseedora de Spondylus y de Strombus, es decir los personajes residentes en el mundo de abajo y de afuera, en la oscuridad de la noche y en las entrañas de la tierra. Avanzando hacia la fachada del templo los peregrinos llegaban a la puerta puesta bajo la custodia de los guardianes



Deidad sonriente del temmplo nuevo con Spondylus y Strombus en las manos



La Estela Raimondi,vista erguida e invertida en 180º

de los cielos, el águila crestada y el halcón. No podían acceder más allá, sólo les quedaba apreciar eventualmente las imágenes y los ritos que los sacerdotes llevaban a cabo en los balcones de la cima de la pirámide. En cambio, en el Templo Viejo los peregrinos llegaban primero a la Plaza Circular hundida en la que se encontraban las figuras de los ancestros y de los jaguares guardianes de la tierra. El acceso al Templo estaba probablemente vedado, y sólo se permitía a las futuras víctimas del sacrificio y a los sacerdotes, pero la fachada con representaciones de felinos y águilas encima de serpientes monstruosas hacía entrever la naturaleza dual y temible del dios de las entrañas de la tierra (fig. 78). No sabemos dónde estaba ubicado originalmente el Obelisco Tello, en la Plaza Rectangular del Templo Nuevo donde fue hallado o en la Plaza Circular del Templo Viejo pero queda claro que estaba expuesto al aire libre en una plaza. No cabe duda por esta razón que su función era similar a la de las dos columnas del Pórtico Blanco y Negro, es decir la de instruir al visitante de manera tangible pero al mismo tiempo muy velada por las complicadas convenciones de la representación, sobre la naturaleza y los poderes de los dioses que moraban en el Templo. Sólo las explicaciones de los sacerdotes o de los iniciados podían

hacer las imágenes plenamente inteligibles. Por su decoración, el Obelisco Tello podría ser considerado como el *hanan-huanca,* el eje que une elmundo de arriba con el de abajo, mientras que el Lanzón es claramente comparable con el *hurin* o */urin huanca,* es decir la estela de piedra que desfloraba la tierra progenitora, y constituía el centro del mundo habitado. Tal es, por lo demás, la cosmovisión de los campesinos quechua-hablantes, registrada por los extirpadores de idolatrías en el siglo XVII. El Obelisco Tello no constituye por lo tanto una imagen de la deidad misma, sino más bien la síntesis de lo que acaso puede llamarse una doctrina. En este contexto cabe preguntarse cuál ha sido la cara oculta de la deidad, accesible sólo para los sacerdotes en el Templo Nuevo, dado que el Lanzón sin duda representa al dios del Templo Viejo.

Tradicionalmente se asume que la **Estela Raimondi** representa la deidad principal en la última fase de la existencia del Templo. Pero no hay ningún hecho empírico que sustente ese modo de ver, fuera de la complejidad iconográfica y el tamaño monumental, ya que, además, desconocemos su ubicación original, La Deidad de los Báculos representada sintetiza en sí a tres personas distintas. La cabeza con el tocado fue hecha de tal manera que se pudiesen distinguir en ella hasta tres caras distintas, según se la mire normalmente o volteada 180 grados (fig. 44a,b). La cara principal que se aprecia en la posición normal es la del felino antropomorfo, mientras que en la posición invertida aparecen otras dos sobrepuestas una encima de otra. El tocado se compone de una boca y tres caras agnáticas de lagarto mítico en medio de 16 plumas estilizadas (?) y apéndices serpentiformes. Tello ha observado correctamente que la deidad de la Estela Raimondi sintetiza, antropomorfa como es, diferentes seres sagrados con rasgos arcaicos. La composición barroca y la tendencia a multiplicar los elementos inspirados por el cuerpo del lagarto mítico dificultan en algún grado la lectura. Sin embargo, queda claro que el personaje principal es antropomorfo, tiene orejas bilobuladas, y que su cabellera y su cinturón asumen forma de serpientes. Su boca, con dos pares de colmillos entrecruzados, y sus ojos redondos, con la pupila excéntrica, son las del felino (v. supra). Sus dos caras ocultas son diferentes. La que comparte la boca con la cara principal tiene ojos de lagarto, rectangulares, de pupila excéntrica, y guarda un parecido notable con la imagen del Dios Sonriente del Templo Nuevo (fig. 41) por las comisuras levantadas. Según la sugerente propuesta que Kauffmann Doig el tocado que ocupa la mitad superior de la Estela podría ser interpretado como un manto emplumado y como *alter ego* de la deidad.

El personaje de la Estela Raimondi parece sintetizar los aspectos centrales de las dos deidades desdobladas del Mundo de Abajo, representadas en el Obelisco Tello por el Ser-Fundamento del axis *mundi,* con dos penachos y cara de lagarto, y el Contorsionista con cara de felino y tocado radiante. Todo ello concordaría con la hipótesis de Rowe quien considera que la Estela Raimondi es la versión tardía de la Gran Imagen. Si bien nuestro análisis iconográfico no necesariamente concuerda con la identificación del personaje con la deidad principal del Templo Nuevo de Chavín, una característica particular de la iconografía religiosa del Templo se hace evidente. Los dioses de mayor rango poseen los rasgos faciales o corporales de animales que probablemente fueron considerados sus epifanías o representaciones sagradas: lagartos, felinos, águilas. Por otro lado, tienen la particularidad de manifestarse de manera desdoblada, en dos o cuatro cuerpos diferentes. Ello es una consecuencia lógica de la percepción del mundo como unidad cuatripartita resultante de la unión de géneros (masculino y femenino), espacios (mar y cielo, sierra y selva), y estaciones (la seca y la húmeda), opuestas pero complementarias. Este principio de unión de fuerzas opuestas subyace con particular fuerza en la composición de las figuras antropo- y zoomorfas que se ven en la fachada del cuerpo meridional (Templo Viejo) esto es, felinos con cresta y garras de águila, y encima de ellos serpientes con cabezas de felino (fig. 78), y águilas con cabezas de felino. Hemos llegado a la conclusión (v. supra) que ambos animales eran considerados atributos y probablemente epifanías terrestres de la pareja de dioses supremos en cuyos cuerpos unidos se gestaba toda expresión de vida: el águila del lagarto hembra y el felino del lagarto macho. En el contexto expuesto resulta tentadora la hipótesis de que cada brazo lateral del Templo Viejo era concebido como morada respectiva de uno de los dos lagartos. Las investigaciones de Lumbreras sobre el contenido de las galerías que flanquean la plaza hundida, al pie de los brazos laterales, proporcionan algunos elementos adicionales en favor de esta interpretación. El personaje central en la decoración de botellas cerámicas de estilo local, que constituyen el componente principal de las ofrendas, es uno de los lagartos míticos. Si bien sólo la Galería de las Ofrendas ha sido

excavada en su totalidad, y por lo tanto no se puede hacer una comparación sistemática con el contenido de la Galería de las Caracolas, llama la atención la recurrencia de la concha Strombus en los sondeos realizados en el suelo de esta última. El Strombus está ausente en la Galería de las Ofrendas, donde sólo se encontraron fragmentos de Spondylus Recordemos que en el Obelisco Tello el Strombus y el Spondylus recogen en su interior las aguas figuradas como serpientes monstruosas que provienen respectivamente de la mitad masculina y femenina del universo. El espacio central entre los dos brazos laterales del Templo Viejo con su plaza hundida, y el eje obligado de tránsito para los oficiantes y eventuales víctimas de sacrificio se define con claridad como un espacio de mediación. McEwan ha demostrado de manera convincente que la Galería del Lanzón y la Plaza Circular hundida son comparables con el *ushnu* incaico en cuanto a sus posibles significados. Con esta interpretación coincide la propuesta de Lumbreras según la cual el Obelisco Tello fue plantado originalmente en el centro de la plaza hundida, antes de ser trasladado al Templo Nuevo, como sucedió también con varias otras esculturas. En tal caso, el eje central del Templo Viejo habría unido al Lanzón, que a manera *de hurinhuanca o* atraviesa las entrañas de la tierra, con el Obelisco Tello, el cual, como hanan huanca, comunicaría simbólicamente la superficie de la tierra con los cielos. Los programas iconográficos de ambos concuerdan bien con estas hipotéticas funciones. Podríamos incluso sospechar que los iniciados creían que las galerías del cuerpo central, Y en particular la del Lanzón, conducían al lugar del universo en que cíclicamente tiene lugar el acto sexual entre los dos lagartos responsables de la fertilidad en la tierra.

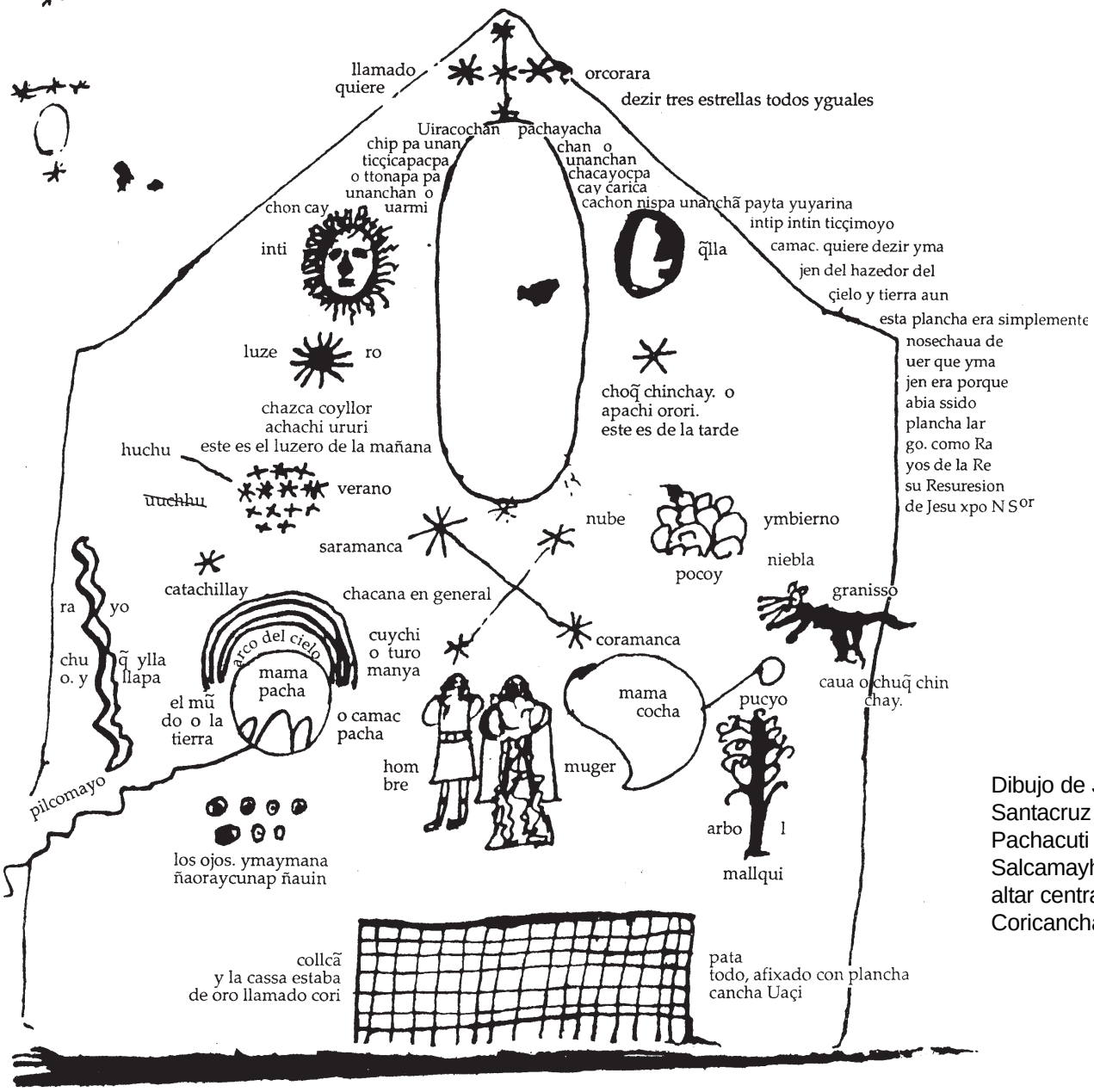
En resumen, las evidencías iconográficas analizadas aquí sugieren que los peregrinos reunidos en el Templo de Chavín de Huantar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban en la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el Templo Viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélago con el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el Templo Nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la complejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Wiracocha que «animan» a las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Wiracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cuzqueñas, Molina, Betanzos, Sarmiento de Gamboa, entre otros. De sus testimonios se desprende también una particular imagen del Cuzco y el Tahuatinsuyu, descritos como un universo cuatripartito resultante de la unión de las fuerzas opuestas, masculinas y femeninas, las de la estación seca y las de la estación húmeda, las que provienen del cielo y las que se originan en las entrañas de la tierra, las que moran en el mar y las que son originarias de la selva.

El dibujo de Pachacuti Yamqui Salcamayhua

Podemos establecer una serie de constantes en el discurso visual andino provenientes de una cosmología que mantiene una estructura persistente a través del tiempo en una extensa área de influencia.

Uno de los documentos coloniales que más ha atraído a los estudiosos es el de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua: *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* donde se incluye un dibujo que representa el altar central del templo del Coricancha en el Cuzco. Se trata de un dibujo o esquema cuya organización y representación visual encierra el misterio y el desafío a la *lectura* de la imagen y al análisis de la visualización de espacios inéditos que podrían albergar las respuestas a numerosos enigmas sobre la cosmovisión del mundo andino.

Para algunos, se trata de un documento de la mano de Santa Cruz Pachacuti, con todas las virtudes documentales de su época y de su autor, para otros, podría tratarse de un dibujo copiado

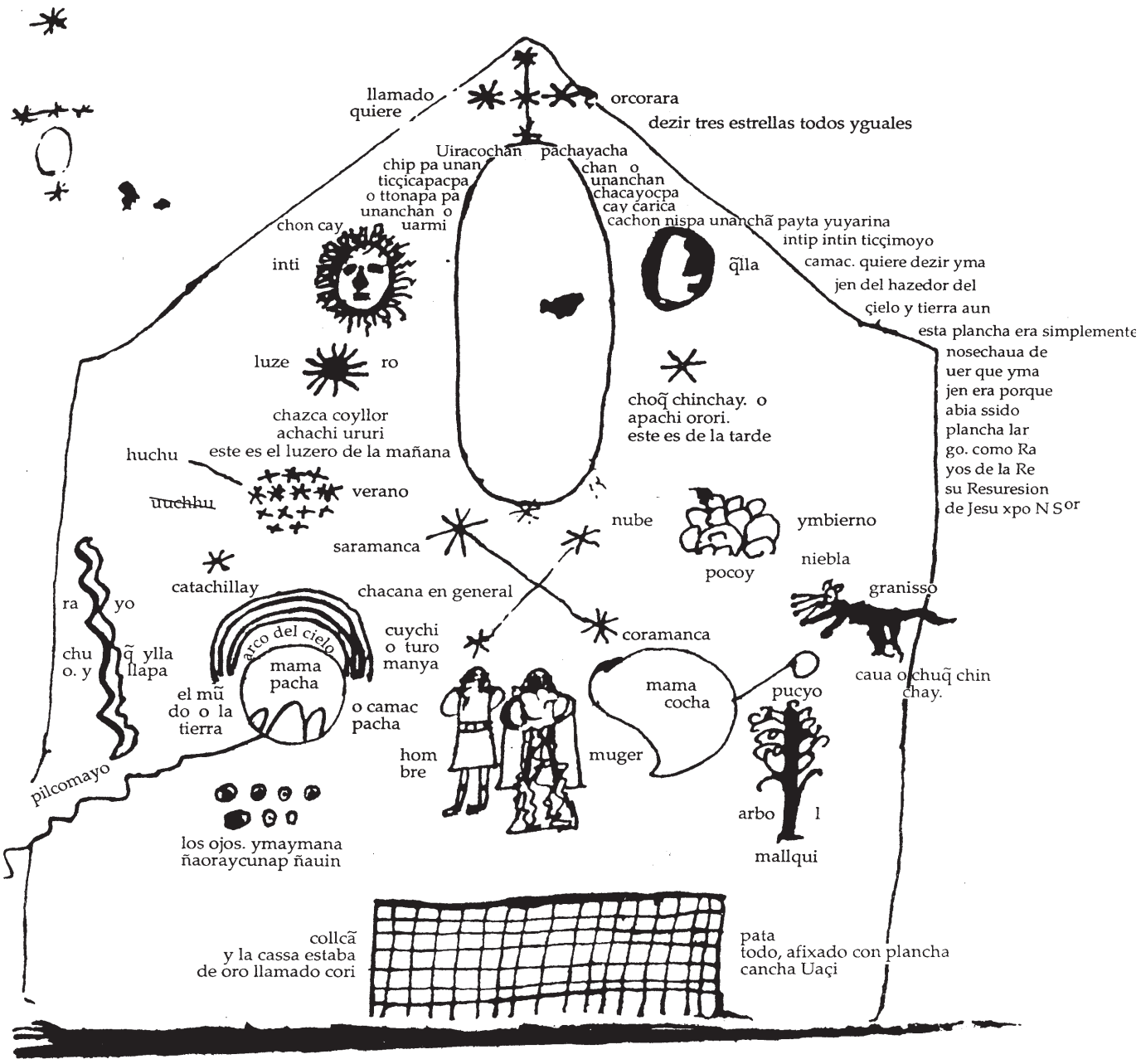


Dibujo de Joan Santacruz Yamqui Pachacuti Salcamayhua del altar central del Coricancha, S.XVII

y modificado con astucia para convertirlo en un argumento de fuerza en pro de la tesis monoteísta para legitimar la imposición de la religión cristiana. Muchos son los investigadores que la han estudiado y han propuesto análisis y lecturas con resultados muy variados y conclusiones, en muchos casos, contradictorias. Se generaron apasionantes y largas polémicas en cuanto a su enfoque, finalidad, origen, interpretación, fuentes y autenticidad. El historiador César Itier, preocupado por investigar las fuentes quechuas coloniales y la ethnohistoria, aborda su estudio desde la perspectiva de la memoria espacial como materialización de la memoria ritualizada. Analizando la estructura de los textos, concluye que fueron fraguados para servir de prueba de ciertas tesis históricas políticas y religiosas. Pierre Duviols y Tom Zuidema entablan una larga y riquísima polémica con respuestas y segundas respuestas cuya lectura por momentos apasionante, abunda el debate en perspectivas y conclusiones nunca cerradas o agotadas.

Pierre Duviols declara en su artículo «La interpretación del dibujo de Pachacuti Yamqui»[1]: ...*Creo que recién estamos sospechando hasta qué punto los misioneros fabricaron una tradición pseudo histórica andina para los indígenas. Y no sólo fabricaron una «historia» política, cultural y religiosa prehispánica sino también una lengua indígena o por lo menos un vocabulario cristiano con significantes indígenas de origen también religioso, con el fin de llevar a los indígenas, a través*

1 Thérèse Bouysse-Casagne, Saberes y Memorias en los andes, In memorian Thiery Saignes. Credal-Ifea. Lima París 1997



*de esa manipulación linguística, a reinterpretar las instituciones religiosas autóctonas... El dibujo no es sino una versión plástica de aquella lista compendiada (*en los catecismos de los doctrineros) *de las cosas creadas*, *que servía para la refutación del politeísmo peruano, para afirmar la existencia de un dios creador único y para excluir a cualquier otro dios o categoría de dioses...*

Por su parte, Reiner Tom Zuidema hace una interpretación estructuralista del documento y propone la persistencia de una estructura matemático geométrica presente en la vida del mundo andino através de siglos con un contenido significante en un sistema genealógico de parentesco y descendencia paralela. Para Zuidema: Pachacuti Yamqui nos permite analizar el dibujo cosmogónico como un encuentro de interpretaciones andinas y europeas. Es un instrumento importante para tratar de reconstruir la cultura Inca prehispánica.

Otra lectura, con una intención más bien integradora, aunque asumiendo sus propios riesgos y ventajas poéticas, es la que propone Zadir Milla en su libro *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino.* Nosotros también arriesgamos nuestra propia síntesis de la lectura de Milla: Se trataría de un esquema de analogías simbólicas. El dibujo, estructurado en un ordenamiento básico tripartito de pares opuestos binarios y polarizados. Tres mundos, el *Hanan* de arriba, el *Kay* de aquí y el *Uku* o el mundo oculto subterráneo. Tripartición que viene desde

Chavín. La constelación de la cruz del sur preside el esquema: tres estrellas en línea vertical en oposición a dos laterales que la contraponen; debajo, la figura central de Wiracocha Pachayachachiq, es el ungüento, la esencia, la espuma, el coágulo, el agua poderosa, la grasa del agua, el gran ordenador del universo, representado por un gran óvalo vertical compuesto a partir de tres círculos superpuestos e intersectados en línea vertical – los tres mundos que hacen una unidad: el hanan, el kay y el uku.

Entre el mundo *kay*, de aquí y el mundo *Uku*, de abajo, existe comunicación mediante las pacarinas de donde salen los seres vivos. Orificios, vaginas terrenales, cuevas, cráteres, fuentes, lagunas, ríos. Entre el mundo *Hanan* de arriba y el *Kay* de aquí, la comunicación y el mediador es el sacerdote sabio astrónomo gobernante. En una economía basada en la agricultura y el riego, el conocimiento de los ciclos naturales y la tecnología científica de la domesticación de las plantas alimenticias hace de los poseedores de la información, una casta con poder y riqueza. En el dibujo de Pachacuti aparecen un par de círculos a cada lado de la gran elipse representando al sol y a la luna, otra constante en la iconografía andina hasta nuestros días (la imagen cristiano-católica del Señor de los Milagros flanqueada por el sol y la luna).

Guari, Tunupa o Wiracocha puede ser el personaje de los báculos o cetros, omnipresente desde Chavín hasta el incanato con ligeras o significativas variantes visuales, estilísticas y nominativas. Los báculos varían en sus formas desde bienes dadivosos de las cosechas, a varas para medir el espacio y el tiempo o también serpientes de fuego (Illapa) y serpientes de agua (Yacumama). Sachamama es el árbol, la madre biogenética de la fecundidad. Los báculos-varas-falos-serpientes tienen el poder de unir y recorrer los tres mundos.

Yacumama, según Milla está representada en el mundo de arriba por la constelación de Escorpio que anuncia el verano, en el mundo andino es la constelación del "*Felino luminoso y resplandeciente*" - Choqe Chinchay, es el rayo que origina las lluvias y que en el mundo de *aquí* se convierte en *Yacumama*, en el río que repta sobre la tierra para adoptar en el mundo de adentro la forma de la serpiente.

Sachamama, la madre árbol, surge del mundo subterráneo como serpiente bicéfala que en el mundo de aquí toma la forma de árbol-sacha, la que con su cabeza superior se alimenta de los seres voladores y con la otra cabeza atrae a los animales y seres de *este* mundo. *Sachamama* en el mundo de arriba se transforma en el arco iris que insufla la vida a la naturaleza y la hace florecer con sus colores.

Por otra parte, el árbol sin hojas, seco, es simbolizado con el término *Mallki* con su múltiple significado: germen, semilla, feto, embrión, cadáver, momia o antepasado. La sabiduría y el poder de la experiencia y de la memoria, del imaginario ancestral de linaje y el imaginario colectivo. La fuerza y la voluntad del poderoso señor no se extingue con la muerte.

La serpiente bicéfala representa la dualidad del ciclo biológico, su finitud y su permanente renovación. La correspondencia de los contrarios, su lucha necesaria y su complementareidad vital. El Amaru que cambia de piel y renace de sí mismo sin perecer. El tiempo que renueva y regenera, desecha lo inservible y se renueva de adentro hacia afuera, la renovación fluye, emerge del interior. Serpiente con un cuerpo que no tiene final, tiene dos inicios opuestos que dominan el presente y el pasado, crecen hacia el pasado y hacia el futuro, el tiempo es su dominio, el pasado y el presente conviven en su espacio.

En la parte central del conjunto aparece la constelación de la cruz del sur como *"chacana en general*", es el centro mítico del universo para los andinos y el esquema rector cruciforme de diagonales estructurales para la composición visual armónica andina. Debajo, un dibujo sintético naturalista de un hombre y una mujer como generadores de la permanencia del hombre en la tierra y más abajo, un esquema cuadriculado en rejilla de diecisiete columnas con su denominación "*colca-pata*" que significa reserva, *piraw*, depósito y andén. Esta rejilla materializaría la organización del trabajo humano y de los bienes como base de la permanencia y ejercicio de la vida y el bienestar. En el plano estructural geométrico, representaría a la rejilla que sustenta cualquier trabajo planificado y calculado o representación organizada, es la disciplina y el ejercicio del diseño, nuevamente en su acepción actual. Otras lecturas provenientes de diferentes fuentes, sugieren la representación de la fortaleza del Saccsaywaman.

El conjunto iconológico así visto, constituiría un valioso documento que orienta la aproximación iconológica al lenguaje plástico andino, un puente de conocimiento a la cosmogonía, y al pensa-

miento ancestral andino. Un referente importante del tema. Una lectura de verdad posible; clarificadora y orientadora en muchos aspectos. Y en el mejor de los casos, una hermosa metáfora poética y metafísica cuya presencia se deja aún sentir en muchos aspectos de la vida del hombre andino.

Algunos estudiosos han encontrado que las estructuras de composición, orientación y disposición de elementos mágicos que utilizan los chamanes, brujos y curanderos andinos contemporáneos en la elaboración de sus «mesas», se repiten y coinciden en gran medida con la estructura y cosmovisión del dibujo de Pachacuti Yamqui. En forma similar, estudiosas de la Universidad de Berkley, en 1970 encontraron en los dibujos de niños quechua-hablantes de la localidad de Chuschi en Ayacucho la presencia de esta composición y cosmovisión.

Geometría de la armonía

Todas las culturas evolucionadas llegan a la necesaria e imperiosa urgencia de organizar el espacio según una concepción matemática según proporciones y cánones que conjuguen elementos geométricos, biomorfogenéticos, cosmológicos y estéticos. Estos cánones han servido a muchas culturas como soporte estructural de la organización del espacio para sus grandes y perdurables realizaciones culturales en la arquitectura y las artes visuales.

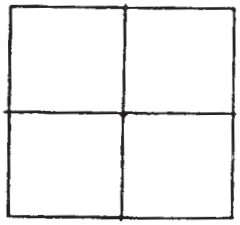
Son estructuras de composición geométrica inmersas muchas veces dentro de las geometrías esotéricas de construcción armónica. Ha sido la búsqueda permanente de los científicos matemáticos-constructores, arquitectos, alarifes y geómetras de las grandes culturas, todos fascinados por las relaciones proporcionales matemáticas de series numéricas *mágicas y misteriosas*. La matemática tiene compartimentos inexplicables que brindan una quasi milagrosa correspondencia y armonía numérica y proporcional más allá de la pura racionalidad y de la lógica deductiva. Compartimentos y cotos privados que han abierto siempre las puertas secretas que muchos han llamado magia y otros ciencia.

Es así como existen una serie de cánones proporcionales que se han desentrañado de obras artísticas a lo largo de la amplia gran cultura humana de todas las razas y los tiempos, son proporciones numéricas que sustentan la belleza y la armonía de obras de arte cuya perfección trasciende el tiempo y la contingencia de las modas.

El número, las proporciones y la geometría han sido en todas las altas culturas y civilizaciones la preocupación de los sabios en su afán de comprender el fundamento del orden universal y poder proponer un orden en sus realizaciones y obras materiales. Es un camino por el que pensadores de diferentes vertientes culturales han perseguido el misterio del número como el fin y el principio regidor y organizador del grande y pequeño cosmos. Pitagóricos griegos, misteriosos babilónicos, constructores egipcios, ingenieros romanos, arquitectos medievales, cabalistas judíos, algebraicos árabes, artistas del renacimiento italiano, los alemanes de la Bauhaus, *El Modulor* de Le Corbussier en el siglo XX, en fin, la lista sería mucho más larga para enumerar los afanes humanos inspirados en los espacios de la matemática y de la estética. Desde diferentes puntos de partida, casi todos llegaron a espacios comunes y conclusiones afines: el número Pi, las series numéricas de Fibonacci, los rectángulos armónicos, el rectángulo raíz de dos, o también el más perfecto y armónico: el rectángulo de la proporción áurea cuyo nombre no es sólo una traducción en otros idiomas, sino son puntos de llegada desde proyectos originales distintos: *De Divina Proportione, sectio aurea, sección de oro, Golden Section, Goldene Schnitt, Section d'or o el número de oro,* el número PHI cuyo valor es

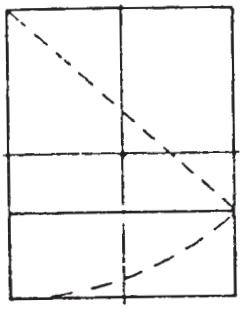
1.61803398875.....

su presencia está en innumerables obras maestras de arte de todos los tiempos y en la estructura de modelos de construcción biológica en plantas y animales, en la ordenación helicoidal del ADN, etc. En el caso andino, la presencia de este número y la preocupación de una ordenación en base a constantes matemáticas se hace cada vez más evidente.



F1 cuadrado

Así como se descubre la proporción áurea inserta en muchas grandes realizaciones artísticas de la arquitectura, escultura y pintura occidental de todos los tiempos, también existen estudios sobre las estructuras armónicas en la iconografía Chavín, la cerámica Moche, la Nazca y muchas piezas precolombinas. En muchas de ellas están presentes las estructuras de los cuadrados perfectos, el rectángulo raíz de dos, los rectángulos áureos, las relaciones del número pi, del número Phi, las series de Fibonaci y las cuadrículas modulares múltiples combinados con círculos tangentes.



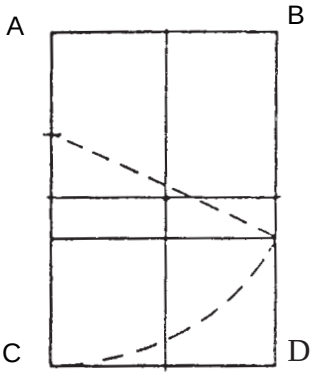
F2 rectángulo raiz de dos

Estructuras armónicas de composición andina

En la iconografía andina son frecuentes y en algunos casos constantes las siguientes estructuras de composición:

- **El cuadrado**, estructura fundamental y simple, unidad metafísica, matemática y cósmica. Proporción 1/1. Origen de la bipartición y cuadripartición (fig 1)

- **El rectángulo raíz de 2**. Se obtiene rebatiendo la diagonal de un cuadrado hasta la vertical, ése es el lado mayor. (fig 2)



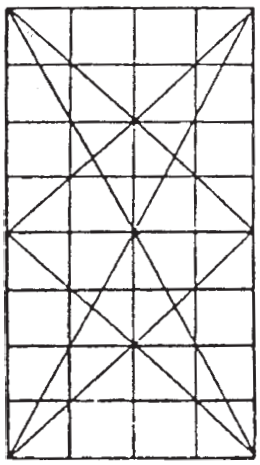
F3 rectángulo áureo

- **El rectángulo áureo** se obtiene rebatiendo la diagonal trazada desde la mitad del lado de un cuadrado hasta su vértice, ése es el lado mayor. Sus proporciones están en la estructura de una gran cantidad de obras maestras en la pintura, escultura y arquitectura producida por el hombre en todos lo tiempos y en todo el mundo. La condición se da en la siguiente proporción matemática: Dado un rectángulo ABCD, sus lados están en proporción áurea si la proporción del lado menor es al mayor, como el lado mayor es a la suma de los dos: (fig 3)

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{AB+AC}$$

- **La cuadrícula o rejilla modular** se construye sobre la base de una unidad base o módulo repetida en rejilla, en este caso, un pequeño cuadrado repetido 32 veces en 4 x 8. Se trazan diagonales generales que interceptan verticales y horizontales. Estos puntos de intercepción selectos pueden ser convertidos en puntos clave o GNOMONES que organizan la composición como puntos de referencia o núcleos. Las cuadrículas se construyen como estructura de composición de diseño cuya finalidad es organizar, armonizar y modular los elementos incluidos. (fig 4)

F4 cuadrícula



Los ciclos en el mundo andino

La armonía de la geometría simbólica y constructiva andina

La iconografía andina representa, en sus temas principales, mitos y ritos ligados a calendarios cíclicos ceremoniales y agrícolas con una temática constante y presente desde Chavín hasta los incas. Por su parte, el calendario agrícola sigue vigente hasta nuestros días sobre todo en la sierra central y sureña, al lado de numerosos indicios de persistencia mítica y ceremonial.

Las divisiones del espacio corresponden a concepciones macrocósmicas y filosóficas que organizan no sólo aspectos formales sino que están presentes en gran

parte de la vida social, política, religiosa y económica, cuya pervivencia se puede aún constatar en la actualidad en lo que queda de la ritualidad de la vida comunitaria y doméstica del mundo andino.

Anne Marie Hocqenghem nos orienta en este tema, en su libro *Iconografía Mochica:* El ciclo de los astros, de las estaciones y de la actividad agrícola están sincronizadas a la vida del hombre por los rituales y los mitos andinos. La vida pública celebra los rituales colectivos según un calendario ceremonial y la vida privada de los individuos lo hace según el devenir de su existencia, también marcada por los ciclos.

Las pléyades marcan el ciclo anual, aparecen en junio, abren el año precediendo el solsticio de invierno, el tiempo seco; prosiguen en noviembre, en el solsticio de verano y la estación lluviosa para luego desaparecer en mayo, cerrando el año. Los movimientos del sol y de la luna son registrados y festejados en los equinoccios y solsticios.

La corriente de Humboldt, la cordillera de los andes y la posición tropical, hacen de la zona andina un territorio con particulares características metereológicas y climáticas. En la sierra llueve de diciembre a febrero en el solsticio de un verano cálido y húmedo, las lluvias terminan en el equinoccio de marzo dejando la tierra húmeda hasta mayo. En la costa, donde no hay lluvias, los ríos traen el agua en abundancia para cultivar, regar y preservar.

El calendario ceremonial es el producto de la organización cíclica andina, gobierna la división del tiempo, del espacio y de la sociedad; la división del mundo y el sistema de pensamiento que lo explica. El calendario está concebido relacionando las divisiones del año, las divisiones del espacio y los grupos de parentesco ligados a un ancestro común. Los rituales ligados a todo ello, se celebran cada año en las mismas fechas, en el mismo lugar y con los mismos seres humanos-linaje, y las mismas tareas agrícolas. Generación tras generación esto aún se repite en muchos lugares de la sierra desde hace más de cuatro mil años, denotando una continuidad del concepto andino y la persistencia de un calendario ceremonial considerado como una renovación constante del universo y sus ciclos vitales.

Hocquenghem propone una interesante tesis para relacionar el orden del ciclo andino con el orden social a través de los ancestros: «Nos parece que la representación del orden andino ha sido construida en base a una metáfora, la antropomorfización del sol y del luna, luego de una metonimia, la presentación de estas entidades bajo la forma de ancestros. La relación metafórica permite imponer el orden social como un orden natural, es decir, como el único posible e independiente de la voluntad humana, y luego imponer el ciclo de la reproducción natural como el modelo de la reproducción social... El modelo de la cuadripartición y de la tripartición debe entonces inscribirse en cielo diurno y nocturno, el sol y la luna deben junto con otra pareja invisible, definir el orden que permite la reproducción de la sociedad andina.»

Las culturas andinas sin escritura tienen en el calendario ceremonial, la institución que les garantiza su reproducción social y la afirmación de su identidad. La representación y la producción iconográfica cumplen el rol de perpetuarla, definirla y comunicarla. Las imágenes *cosmogónicas*, vistas en su conjunto contienen un discurso sobre el ordenamiento social y natural, ellas llevan cada una, el germen del macrocosmos al que pertenecen como un organismo totalizador.

Cuadripartición

Cuatro estaciones, cuatro ciclos agrícolas. La vida social y privada reproduce la sucesión de ciclos de los astros, los ciclos de las estaciones, los ciclos del crecimiento de las plantas en la agricultura.

Cuatro son también las etapas de la vida del hombre: gestación, adolescencia, adultez y la vejez. Las uniones y la gestación se celebra con ritos similares a los del equinoccio de septiembre donde germinan los cultivos y se instaura el orden. El nacimiento se celebra con rituales similares a los del mes de junio en solsticio, con el descanso de la tierra y el inicio del ciclo anual. La pubertad se festeja con rituales del mes de diciembre, solsticio donde crecen las plantas y es el inicio de las lluvias. La adultez con los festejos del mes de junio y el renacimiento, es el ciclo de reproducción del hombre. La muerte se celebra con rituales del equinoccio de marzo, las plantas se secan y el orden se invierte.

La cuadripartición se visualiza claramente en el dibujo ya reseñado de Santa Cruz Pachacuti: divide el espacio total en dos mitades con un eje vertical, a la derecha lo masculino dominante,

sol, hombre y a la izquierda lo femenino dominado, mujer, luna. El tiempo (el año), el territorio y la sociedad están divididos en dos partes opuestas y complementarias las que a su vez se dividen en dos. El año está dividido en cuatro partes, en cuatro las regiones del espacio y en cuatro los grupos sociales. Hanan y urin organizan jerárquicamente las mitades. Lo referente al hombre domina a lo relacionado a la mujer, lo mayor sobre lo menor, derecha sobre izquierda, hanan sobre urin.

Tripartición

Garcilaso dice que las tierras de las regiones y comunidades están divididas en tres lotes: la tierra de los ancestros o huacas, la tierra de los Incas y la tierra de la comunidad. El tiempo de trabajo, por lo tanto, en tres períodos para cada uno de los lotes productivos.

Lo que sucede en el mundo de los vivos se reproduce en el mundo de los muertos, allí también está presente la tripartición y la cuadripartición pero invertido el orden en su totalidad. Las almas de los difuntos repasan su caminar en vida y los recorren en sentido contrario, nacen viejos, mueren niños y renacen en esta vida. El sol sale del oeste y se pone al este, la luna también invierte su recorrido, lo bajo es lo alto, lo *urin* es *hanan*, lo *allin* es *ichoq*,lo derecho es lo izquierdo y viceversa.

Geometría de estructura andina

Los ciclos andinos originados como fundamento de la organización cosmogónica, social y política se materializan en la estructura gráfica del diseño andino. Zadir Milla propone una visión de estructura geométrica como base del ordenamiento cósmico andino, nos ofrece una hermosa alegoría matemática, cuyas pautas básicas reseñamos:

- **El cuadrado** se presenta como el módulo esencial metafísico con sus proporciones básicas del cual se derivan el círculo, la rejilla, el rectángulo, la espiral y la escalera. El cuadrado es el punto de partida de la geometría estructural andina.

- **La bipartición** armónica resulta de un cuadrado seccionado por medias y diagonales y subdiagonales. Esta es la base de la malla modular en este sistema. Es el hanan-urin, o en su defecto, allin-ichuq. Arriba-abajo y derecha-izquierda.

- **La tripartición** armónica resulta de la sección tripartita de un cuadrado en nueve pequeños cuadrados. Los rectángulos medios y sus diagonales juegan con las diagonales del cuadrado. Las intersecciones pueden ser elegidas como puntos principales.

- **La bipartición combinada con la tripartición**. La presencia permanente de la cosmología de los tres mundos y los elementos bipolares como constante estructural geométrica de la bipartición y tripartición de los espacios y las formas. La combinación de la tri y cuadri partición permite un juego frondoso de combinatorias matemáticas moldulares siempre armónicas.

- **La cuadripartición "Tawa"** resulta de un cuadrado dividido por dos perpendiculares centrales. La división del año agrícola, de las edades del hombre andino, de los espacios geográficos e innumerables espacios cíclicos andinos.

- **La diagonal "Qhata"** del cuadrado crea la tensión entre los vértices opuestos, es la estructura de serpientes bicéfalas y escalas en diferentes variaciones. Dos diagonales forman un "tawa". Un "tawa" asociado a otra "qhata" conforma un "tinku" o reunión, confluencia. Qhata es el movimiento controlado y el ritmo sesgado y dinámico de la tensión.

- **Las escalas** provienen de las diagonales en un sistema cuadriculado, andenes, en escalas ascendentes y descendentes, fulgor de relámpagos, movimiento ofídico. Resplandor en ritmo sinuoso, eléctrico y definitivo.

- **La espiral** es la línea rotativa centrífuga que estructura imágenes de serpientes y olas en evolución dinámica. Fuerza centrípeta o centrífuga que concentra o dispersa, engulle o deyecta. La espiral doble se genera por la rotación en torno a un centro, de los ejes de un cuadrado cuadripartido.

- **La escalera y la espiral** provienen del cuadrado y el círculo en movimiento, visualizan la ascensión y el giro, el espacio y el tiempo. Es una de las combinaciones más versátiles de representación y de significados.

■ **La cruz cuadrada**. Figura central en la simbología andina que combina la tripartición con la bipartición y la cuadripartición. Chaka-hanan o chacana, el puente que une este mundo con el alto cosmos. La unidad y el equilibrio de los poderes contrarios. La unión de lo mortal con lo infinito. El juego de las diagonales con sus intersecciones en cuadrados inscritos a distancias controladas por módulos numéricos. El centro de orientación cósmica, los cuatro brazos que dividen y confluyen.

COSMOGONÍA Y SÍMBOLOS FUNDAMENTALES

El Panteón andino

María Rostworowski[1] nos ofrece una esclarecedora aproximación al tema desde diferentes perspectivas, hacia una introducción al pensamiento religioso andino, las estructuras del poder y sus posibles intrerpretaciones. Hemos hecho una forzada síntesis, cuyas limitaciones y fuciones las asumimos:

No existió la idea abstracta de Dios ni vocablo que lo nombrara aunque hubieron y existen numerosos dioses en el mundo andino. Todos tienen su nombre propio. La palabra *Huaca* significa sagrado y está asociada al mundo, el que cobra una personalidad trascendente a la simplemente física o material. *Camaq* o *Camaqen* es la fuerza vital que anima la creación y a todos los seres, no sólo los hombres tienen *camaqen* también las momias de los ancestros, los mallkis, los animales y algunos seres inanimados como los cerros, piedras, agua, fuego. Las enfermedades surgen cuando se pierde o se ausenta el camaqen, los hechiceros y médicos andinos pueden restablecer o afectar su presencia. Cosa curiosa: en los libros sagrados filosóficos de la India la palabra en sánscrito Cahma tiene un significado similar al Camaq del quechua.

Los indígenas veían al dios y a los santos de los cristianos como las huacas personales de los blancos que custodiaban sus intereses, pero eran dioses totalmente indiferentes con los indios, incapaces de otorgarles lo que les pedían. Es posible que por esta razón los dioses ancestrales no fueran abandonados por los indios hasta la actualidad. Posteriormente, el panteón cristiano y el andino fueron mimetizándose e interactuando en una fusión sincrética cuyo dinamismo es complejo y paralelo. Los casos de la religión popular en el Caribe y en el Brasil son similares en su dinámica sincrética dentro de la vida social y la ritualidad cotidiana, hasta la actualidad.

Los mitos de origen andino dan cuenta de que los pueblos y los hombres no fueron creados, sino que salieron de sus *paqarisca* o escondites, lugares de origen. Los cronistas españoles que describen los mitos señalan que los grandes dioses crearon a los hombres, esto puede haber sido forzado por los curas empeñados en acomodar la ideología ancestral andina a las afirmaciones bíblicas. En la base del pensamiento mágico religioso andino está el concepto del principio de la fuerza vital fundamental que anima la existencia viva, las ganas, la voluntad del poder hacer, la voluntad de ser. En esta concepción, no hay cabida para dioses creadores de la humanidad.

Los dioses andinos son muchos, se suceden y tienen territorios de dominio definido. Hay dioses mayores, menores, héroes y también están los dioses particulares, incluso los familiares. Un mundo complejo de seres poderosos que otorgan dádivas así como imponen castigos. Todos los dioses vienen en parejas, cada dios con su respectivo hermano en un dualismo masculino persistente. Las diosas femeninas encargadas de la permanencia del género humano, los hombres *runas,* sólo pueden subsistir gracias a los frutos de la tierra y el mar. La vida sólo es posible gracias a *Pachamama*, la madre tierra y *Mamacocha*, la madre mar, lago, agua hija de Illapa.

La figura paterna occidental se diluye y la tríada freudiana occidental: padre, madre, hijo es sustituida por otra tríada: Madre, hijo y hermano de la madre, también existe otra tríada andina: Padre, hijo, e hijo menor; pero la relación no es igualitaria sino jerárquica. Cada dios masculino tenía su doble o réplica; esta estructura dual se prolonga al ámbito social y político, cada inca tenia su *hermano*, cada general, su *compañero igual.* Esta lógica binaria organiza el espacio, la

1 María Rostworowski de Diez Canseco, Estructuras Andinas del Poder. Ideología religiosa y política. IEP Instituto de estudios Peruanos Lima 2000.

2 Anne Maria Hocquenghem, iconografía Mochica. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial, 1987.

naturaleza y la sociedad andina. Prevalece la línea recta y el cuadrado sobre las curvas, arcos y círculos. La imagen simétrica en espejo duplica la imagen. *Yanantin* (su doble *diferente*) es la correspondencia simétrica corporal de las piernas, pies, brazos, manos, orejas, ojos, senos y testículos que se organizan en izquierda-derecha, *ichoq-allauca o allin* en tanto que la boca y el ano, son lo alto y lo bajo, *hanan* y *urin.* Frente a los pares está lo singular, lo que viene solo, *Chullan* que completa la dualidad para crear la tríada.

Entre los dioses mayores están, entre otros, Guari, Tunupa, Viracocha, Pachacamac, Púnchao, el sol, la luna, el rayo, Pachamama, Yacumama.Todos tienen aspectos duales, hanan-urin, además de atributos opuestos; lo que implica una cuadripartición religiosa. El mundo andino está estructurado en dualidades opuestas y complementarias a la vez. El dos, el tres y el cuatro rigen estructuras matemáticas fundamentales en la organización cíclica social, religiosa y política. Tres y cuatro complementan el número siete, los siete ojos de la constelación primigenia del mundo andino, siete nuevamente como número persistente en los ciclos organizativos de todas las culturas del género humano.

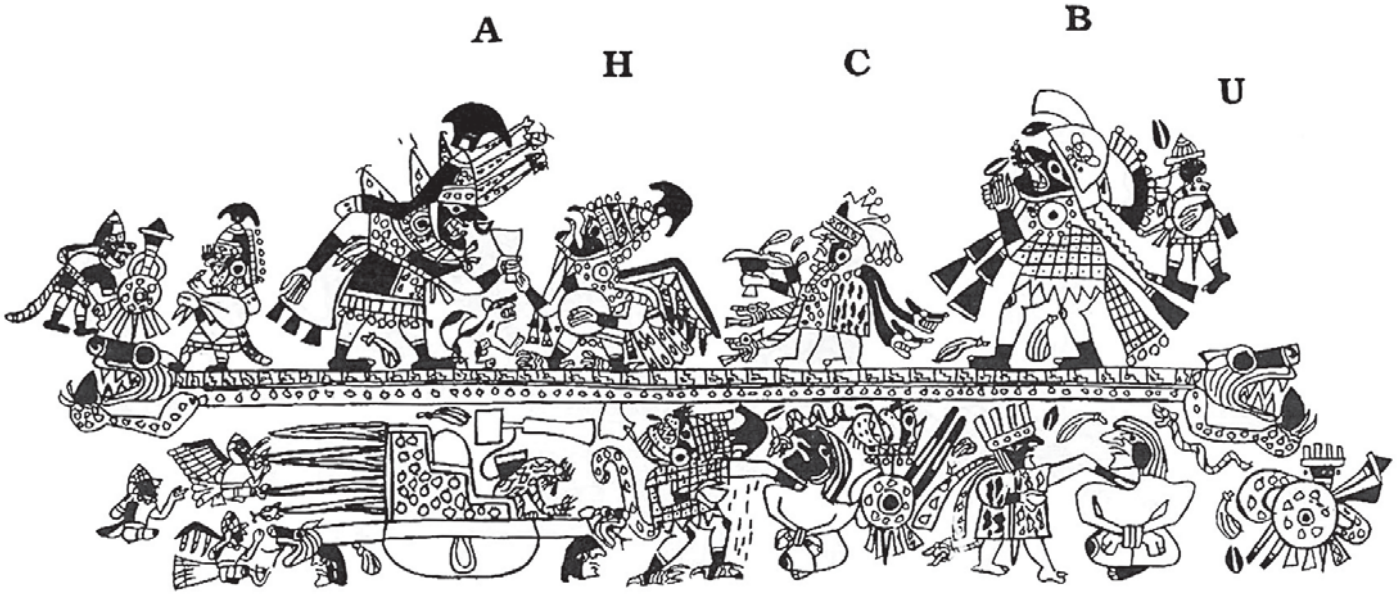
Visiones integradoras en iconografía andina

Jurgen Golte hace una visión general del discurso icónico Moche y del Nasca [1] y enlaza los otros discursos precolombinos para proponer una tesis integradora de cosmovisión continua en el tiempo y en el espacio. Anne Marie Hocqenghem por su parte, refuerza esta tesis y la prolonga hasta la actualidad, fundamentándose en la supervivencia de costumbres, tradiciones y conductas sociales y familiares que perviven en la vida del campesino peruano contemporáneo, tanto en la sierra como en la costa y en la selva amazónica.

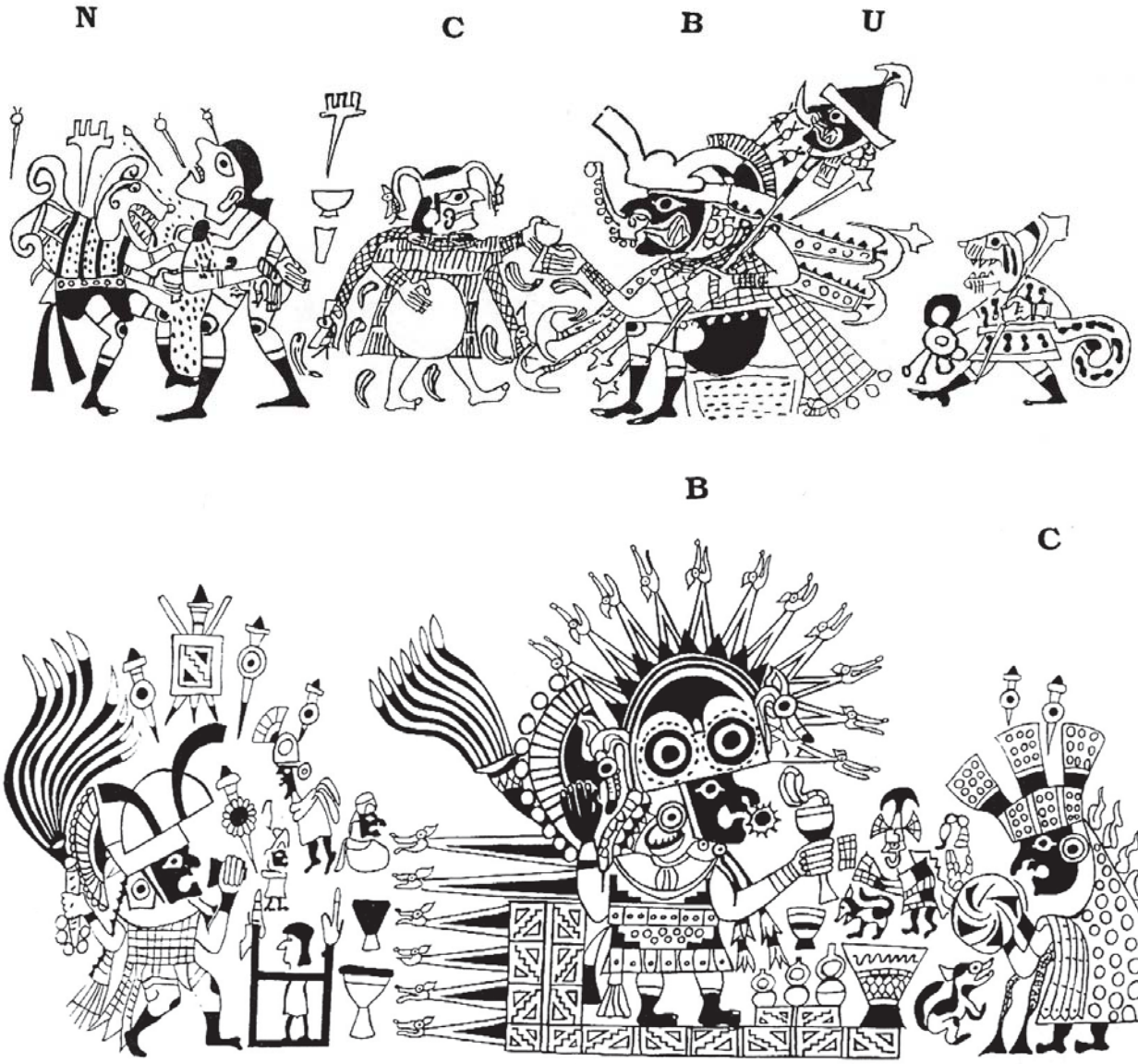
Hocquenghem, y también Golte exponen los discursos narrados por las imágenes pintadas en los huacos Moche después de haber analizado y catalogado miles de ellos. Golte sintetiza:

"...es una narración extensa de alrededor de 50 pasos narrativos que partiría de un conflicto de dos divinidades mayores, una ligada con el día, otra con la noche y el mar y sus cortes subalternas. La divinidad diurna sería apresada en una montaña, y en la oscuridad, monstruos marinos atacarían a los humanos, al tiempo que objetos, mayormente relacionados con la indumentaria de guerreros se volverían contra los guerreros Moche, tomándolos como prisioneros. Los cautivos y su sangre serán llevados en embarcaciones a la morada de la divinidad nocturna por los lugartenientes de ella. Allí festejarían su victoria. En estas circunstancias un ser de gran poder empezaría a enfrentarse a los monstruos marinos venciendo a uno tras otro. En estas batallas quedaría herido. Las aves marinas lo rescatarían, y sus ayudantes, especialmente una iguana y

1 Universidad de Lima, Encuentro Internacional de peruanistas, Jurgen Golte, Las formas de generación de sentido en los cuerpos de iconos moche y nasca. Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, Lima 1008



Identificando a las divinidades Moche



Fragmentos del discurso iconográfico Moche

un zorro organizarían su rescate e intervendrían ante la divinidad nocturna para que ella lo cure. Una vez sano, el héroe participaría en la liberación de la divinidad diurna, la que junto a sus guerreros animales, vencería a los objetos, para ascender finalmente, ayudada por unas arañas, al firmamento. La epopeya terminaría en una especie de equilibrio de la divinidad diurna y nocturna, y el ascenso del héroe a la divinidad creadora de plantas alimenticias. Los Moche, a causa del episodio, festejarían el restablecimiento del orden y venerarían a la divinidad creadora."

Cuando Golte enlaza el discurso Moche con el Nasca expone la semejanza estructural de los dos discursos, ya que ambos presentan al mundo gobernado por dos fuerzas divinas y contradictorias, por un lado una regida por el día, el sol y los vivos, y otra por la noche, el mar y los muertos; cada una con sus divinidades, cortes y ejércitos. En los Moche son los cortesanos y en los nazca son los descendientes en relación de parentesco. En ambos es necesaria la presencia de dos fuerzas contrarias, ya que el héroe que recorre los dos reinos se convierte en creador y cultivador de plantas alimenticias (en el caso Moche) y en creador de la fuerza propiciadora de vida marina (en el caso Nazca). El papel de los humanos en ambos casos estaría en función mediadora entre las dos fuerzas, apoyando al dios conciliador. Golte encuentra el hilo conductor hasta Chavín. En Paracas las relaciones de jerarquización social son más complejas pero el discurso visual mantiene la estructura con algunas variantes sistematizadoras, las que se mantienen en Tiawanaco y luego Wari. Los estudios indican una dirección con porvenir positivo en el campo de la investigación iconográfica comparativa, sobre todo en una apertura interdisciplinaria.

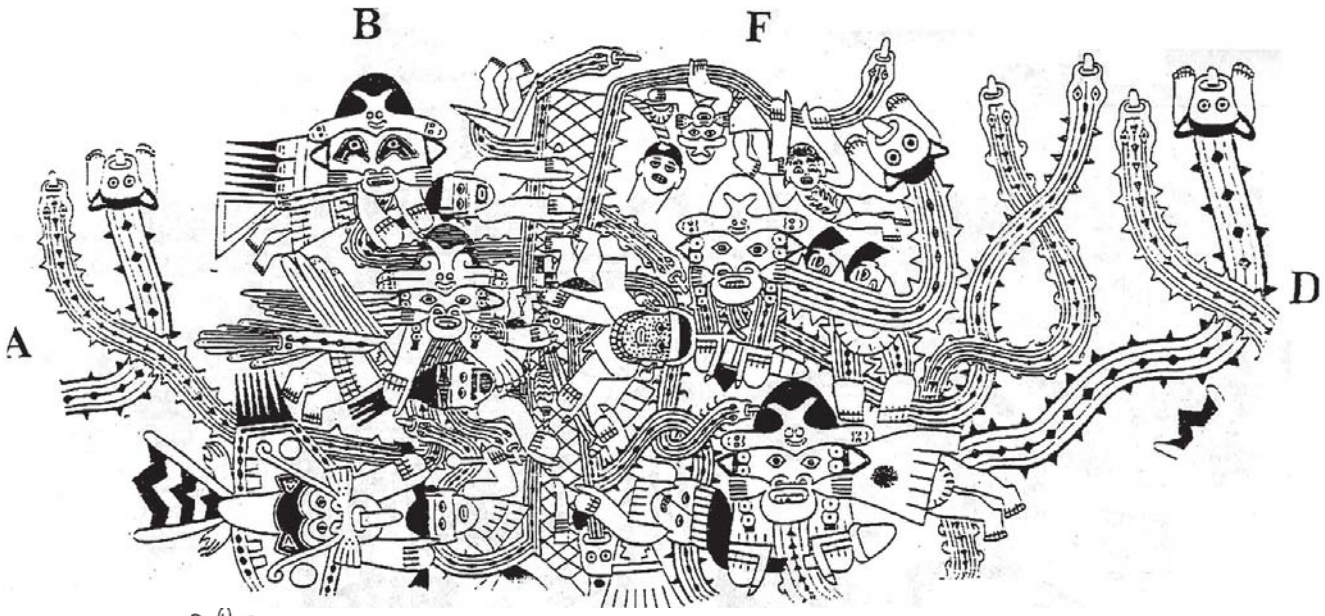


Figura 12b: *La divinidad D fecundada (Tello 1959: figura 98).*

Figura 12a: *La divinidad D fecundada (Doering 1931: Taf. IV).*

Figura 24: *Vasija fecundadora (Morales 1982: lám. 2).*

Figura 23c: *Monos fecundadores (Doering 1931: Taf. XV).*

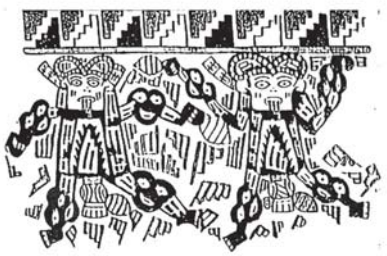


Figura 23b: *Mono fecundador (Doering 1931: Taf. XIV).*

Fragmentos del discurso iconográfico Nasca

Los grandes dioses

Resumimos los estudios de María Rotworowski sobre el tema, desarrollado en su libro Estructuras andinas del Poder y los relacionamos con otras fuentes.

Tunupa, dios antiguo del sur

El collasuyo y el altiplano son el universo de *Tunupa*, zona volcánica y lacustre. Vestido pobremente predicó por varios lugares, fue echado de un pueblo al que maldijo y convirtió en laguna. En otro lugar encontró una huaca, mujer cerro a la que odió, luego destruyó el cerro y el pueblo con fuego y derritió la montaña. Siguió en su periplo y convirtió en piedras otro pueblo por no prestar atención a sus prédicas hasta que fue apresado y torturado por los indígenas. Lo empalaron en una lanza de chonta y, abandonado en una balsa lo echaron al lago. Un fuerte viento sopló durante cuatro días con sus noches, llegó al río Desaguadero luego a la locallidad de Aullagas donde desapareció en las profundidades de la tierra. Esta versión despierta sospechas, ya que *Tunupa* aquí aparece «predicando» como los doctrineros de indios; podría tratarse de un «mito» virreinal de origen precolombino.

Tunupa, el dios del fuego del cielo y del fuego de la tierra, personificado en el rayo y los volcanes; dios de las tormentas que caen con el rayo y fecundan la tierra, dios de las fuentes, lagunas y ríos. Rayo que cae en los lagos y los fecunda de fauna y flora. Es así como fecundó a dos hermanas: *Qesintu y Umantuu* dando origen a peces y sirenas. *Hanan*: arriba: fuego del cielo –rayo. Agua del cielo, lluvia. *Urin*: abajo, fuego de la tierra -lava volcánica. Agua de la tierra, lagunas, fuentes, ríos. El esquema dual vigente, en este caso, son los pares que se oponen y complementan.

Viracocha, Dios mayor del sur

Las historias iniciales sobre *Viracocha* se superponen y confunden con las de *Tunupa*, algunas variantes surgen de distintas fuentes a través de las versiones de los cronistas, muchos de ellos empeñados en forzar similitudes entre el viejo testamento y el panteón andino. Este mito fue empleado desde el siglo SXVI por los jesuitas para demostrar que los apóstoles habían estado en el nuevo mundo antes de la llegada de los españoles: esto convertía a los indios en apóstatas y a los misioneros en los sucesores de Cristo. Si el Perú era antigua tierra de cristianos, también podía argumentarse «jurídicamente» que la conquista del Perú era justa.

Estando Viracocha en el altiplano, esculpió numerosas piedras, luego envió a sus servidores por rutas distintas para que los llamaran por sus nombres y se convirtieran en hombres. Se dirigió al norte llamando a los hombres para que saliesen de sus *pacarinas*, en un poblado los habitantes quisieron matarlo; Viracocha hizo bajar fuego de los cielos y fulminó el poblado, prosiguió y se encontró con sus servidores con quienes desapareció en el mar, no si antes anunciar la llegada de gente extraña. Luego apareció *Taguapaca* que se puso a predicar, afirmando ser él *Viracocha*.

Cuando *Imaimana Viracocha* se dirigió al norte nombraba a los árboles, plantas, flores y frutos. Enseñaba a los hombres el cultivo, poderes y peligros de los alimentos y de los alucinógenos sagrados. La pareja dual de Viracocha *Imaimana* era *Tocapu*, ambos patrones de los curanderos, sacerdotes y maestros tejedores de alta costura ritual. En otras versiones, Viracocha *Ticsi* tenía su dual en *Caylla*, ambos eran dioses celestes, no relacionados con el rayo, más bien con los halcones y águilas.

Illapa, el rayo dios del cielo

También llamado *Chuquilla Catuilla, Intiillapa,* o *Libiac* en la sierra norcentral, hombre poderoso habitaba en los cielos, hacía llover granizar y tronar, gobernaba los aires, el viento y las nubes. Sacrificaban en su honor, niños y llamas escogidas. En España del siglo XVI se creía que cuando había tempestad con truenos, era el caba-llo de Santiago que galopaba. Los soldados invocaban

al apóstol antes de disparar sus mosquetes y arcabuces. Todo esto contribuyó al sincretismo de Santiago con *Illapa* para los andinos. Hasta hoy, el Santiago apóstol matamoros y mataindios es venerado junto a las piedras meteóricas y al rayo que precede a la lluvia vivificadora y fecundadora. La fiesta de Santiago relacionada a la marca del ganado, y el pago a la tierra procuradora de la abundancia agrícola y ganadera. Es una de las más importantes en el calendario agrario andino serrano. Es el santo-*wamani* sincretizado; híbrida divinidad ancestral y cristiana, en caballo blanco con espada en mano, espada trueno relámpago *illapa*, meteorito incandescente, río de fuego de los cielos, constelación *choqechinchay* que anuncia la tormenta y la abundancia fecunda.

Púnchao, Inti, el dios Sol. Quilla, la diosa Luna

Una de las divinidades mayores que precedía el Coricancha junto con *Wiracocha Pachayachachiq* (El hacedor y maestro de la tierra) y *Chuquiilla*, o *Chuqui*, o *Illapa* (El Trueno). En algunas versiones, *Púnchao* es el creador del sol y todas las criaturas. Representado por un inmenso ídolo antropomorfo de oro macizo, que guardaba en sus entrañas las cenizas de los corazones de los incas mezcladas con finísimo polvo de oro. De esta manera, *Púnchao* tenía en el cielo a los emperadores incas en lo más íntimo de su alma y su corazón. Era la figura central del templo *Qoricancha* y el motivo de veneración en fastuosos rituales, sacrificios y ceremonias masivas con asistencia de delegaciones provenientes de los cuatro suyos. *Púnchao* fue trasladado a Vilcabamba, como baluarte de la resistencia inca, antes de caer en manos de los españoles y de desaparecer en la leyenda.

En otras versiones, Viracocha, *Inti* e *Illapa*, en ese orden de importancia veneraban los aborígenes a sus dioses principales. *Inti* surgiría a primer plano más bien como resultado de un triunfo de expansión política incaica. *Pachacamac* y su Mujer Pachamama tuvieron dos hijos mellizos que luego de múltiples transformaciones llegaron a ser El Sol - Inti y la Luna – Quilla, aunque en otros relatos *Pachacamac* es hijo del Sol. Otra distinta versión asegura que el sol y la luna se originaron en dos islas del lago Titicaca que hoy llevan su nombre y que Manco Capac y Mama Ocllo fueron sus hijos. En el Coricancha estaba colocado a la derecha (el lado distinguido de los poderosos y dominantes) de Viracocha flanqueado al otro lado por la Luna, en la izquierda, el lado menor.

Existen también versiones donde la pareja astral sol-luna que rigen el *hanan pacha*, no tienen el poder de crear y animar, son mas bien divinidades ordenadoras y organizadoras. Ellos ordenan el tiempo y el espacio, el lugar de lo masculino y lo femenino. Administran la vida ritual y social, organizan las fuerzas de trabajo. *Púnchao*-Sol y *Quilla*-Luna adquieren una polifacética presencia en el panteón andino. Variables geográficas y temporales redefinen su orden y jerarquía.

Pachacamac, el dios Yunga de las tinieblas

Llamado *Ychma* en sus orígenes y rebautizado por los Incas como *Pachacamac*, luchó contra *Con*, el dios norteño creador del mundo y de una raza de hombres transformados por él en monos y zorras. Dios de las tinieblas y de la noche en lucha constante con *Vichama* o *Ychma*, aliado del Sol, del día, del puma y del cóndor, su réplica dual y opuesta. Pachacamac señor del *ukupacha* manifestaba su desagrado con movimientos sísmicos y terremotos. Pachacamac es el templo huaca que junto con Tiawanaco constituyen los oráculos más importantes de la cultura andina visitados en peregrinación ritual por fieles pobladores de remotos lugares. En la mística criolla sincrética actual, sabemos que el Señor de *Pachacamilla* es el Señor de los Milagros y es el Señor de los Temblores; en el Cusco es el *Taytacha* Temblores, todos flanqueados por el sol y la luna en los extremos de la cruz.

Otros dioses mayores

· **Pariacaca** de la sierra central, dios guerrero con atributos semejantes a *Illapa*, dios de las lluvias torrenciales que producen las avenidas y los huaycos.

· **Wari o Guari** antiguo dios de la sierra norte y central probablemente el dios Chavín, se convertía en hombre, serpiente y aire veloz o en piedra *Huanca* para proteger sus pueblos. Dios dadivoso de alimentos, agua, campos de cultivo. Enseñó la agricultura, la construcción de andenes y acueductos. Dios civilizador del aire y de las tinieblas, era como un viento ligero y recorría veloz por el mundo y como serpiente se introducía en el mundo de abajo.

· **Catequil y Piquerao** -dioses de la sierra norte con dominios desde Quito hasta el Cusco, dioses hermanos con poderes paralelos a *Illapa*.

· **Chicopaec y Ayapaec** -dioses de la costa norte, "criador y hacedor" respectivamente. **Ayapaec** (¿Aya apaeq, aya apaq? En runa simi-quechua es el que se lleva a los muertos) divinidad norteña omnipresente, antropomorfizado, maneja las fuerzas de la naturaleza, su cabeza tiene todos los atributos divinos más poderosos. Representa todo lo activo y dominante de la naturaleza, a veces con dos báculos y de pie, ceñido con serpientes en la cintura o también con un cuchillo ceremonial en una mano y una cabeza cercenada cogida por los cabellos en la otra. Una media luna radiante y una cabeza de jaguar o de zorro en la frente como tocado. Los señores poderosos Moche se encarnaban en él y los enterraban en compañía de un fastuoso cortejo personal y ritual, con atributos simbólicos en sus máscaras, tocados y vestimenta. Es el decapitador, aparece profusamente en la riquísima iconografía Moche, la más estudiada e investigada con más felices resultados.

Seres Míticos Recurrentes en la iconografía andina

Antropomorfos masculinos y femeninos con atributos de animales sagrados. Cuerpo, cabeza y miembros humanos. Bocas con colmillos, cabellos y tocados de serpientes. Vaginas dentadas con colmillos. Atributos alargados, báculos, falos, varas, sogas con cabezas ofídicas. Destacan los antropomorfos por su proporción, por sus tocados, por la riqueza de su vestimenta junto a seres fitomorfos y zoomorfos. Los seres míticos representan a los ancestros de los chamanes y de los soberanos. Son las huacas sagradas, poderosas temidas y veneradas. Los seres antropomorfos son los fenómenos naturales como el rayo y astros como el sol, la luna, también las más altas montañas. Ellos tienen el poder, la fuerza *qamac* que anima todo lo existente. En todo caso, cabe preguntarse si los dioses son los fenómenos naturales diviniza-dos, o dentro de su modelo cosmológico, las fuerzas de la naturaleza representan los poderes divinos de los otros mundos superpuestos; o en ese caso, no hay más dioses que los de la naturaleza o en el «cosmos» translúcido, del chamán, el mundo de las formas naturales no pueden diferenciarse de sus contenidos mitológicos.

El jaguar, los Felinos y los Colmillos Felínicos

El jaguar es uno de los personajes de mayor importancia en el panteón andino precolombino y contemporáneo. La belleza de su anatomía y de su movimiento, su astucia, su capacidad y potencialidad cazadora lo hacen el animal más poderoso de la tierra andina. Visión nocturna en oscuridad, olfato agudísimo, fuerza titánica y desplazamiento silencioso. Representa el poder de las huacas de los ancestros, de los poderosos y los fuertes. Guaco en quechua es colmillo y también el nombre de un ancestro inca, *Mama Huaco*, mujer temible y poderosa que hablaba con los animales y la serpiente *amaru*. Tenía el poder, la fuerza y el saber de los chamanes, de los jefes y líderes. *Huaco, Huaqso*, es el hombre feo con malformación de los dientes, apto para ser brujo o curandero. Los anormales son considerados como hijos del rayo, patrón de los cha-manes de quien reciben el saber y el poder sobre el *qamac*, la energía vital

En la amazonía de hoy, en muchas tribus se conservan los colmillos de los jaguares como fuente de poder, además se tiene la certeza de que los jaguares están asociados al ritual del toé, el poderoso alucinógeno usado por los grandes chamanes, estos se transfor-man en vida o al morir en jaguares. Los *machiguengas* tienen al jaguar como al señor del trueno, señor de los chamanes. Cada chamán tiene su aliado jaguar, éste acude en su ayuda al sonido del llamador-roncador que suena como rugidos de jaguar. El gran felino es el poder invencible contra las fuerzas del mal.

Choqe Chinchay, la constelación del felino resplandeciente de los siete ojos precedió a la existencia del sol según la mitología andina. Es la constelación de Escorpio que anuncia el verano. *Choqe Chinchay*, es el rayo que origina las lluvias y que en el mundo de aquí se convierte en yacumama, en el gran río que repta sobre la tierra para adoptar en el mundo de adentro la forma de la serpiente *Amaru*. En Chavín, Paracas, Nazca, Tiawanaco y Wari la cabeza felínica con serpientes emergiendo de sus ojos o de su boca, Illapa, el rayo que produce la lluvia y el agua yacumama para fecundar la tierra y las aguas. Las *paqchas* o caídas de agua ritual vienen de a dos, manan de los dos ojos que lloran agua, dos serpientes de agua que emergen de los dos ojos que miran hacia arriba, hacia el cielo de donde llega *Illapa*, el rayo que anuncia la lluvia.

Serpientes

Amaru, la serpiente sagrada y *Machacuay*, la serpiente ritual de oro o de lana multi-color trenzada, o la constelación luminosa de la serpiente de plata, ambos están asociados a *Illapa*, el rayo que dibuja con su luz en el cielo la constelación de la serpiente. La honda, la soga que dispara, el arma ritual del trueno. *Illapa* es el dueño de los jaguares y los chamanes. Las mujeres que parían durante una tormenta con rayos, ofrendaban a su hijo para que sean sacerdotes. Los nacidos anormales o con malformaciones y también los mellizos, eran considerados hijos de *Illapa*: chamanes. La serpiente es el agua transparente de la vida, la sangre y savia del árbol de la vida, el origen. El árbol ha crecido de la semilla de la gota, del cristal del que lo ha creado todo. El chamán convoca a todos los que como *Illapa*, no envejecen y mueren sino se renuevan cambiando de piel, los verdaderos poderosos son inmortales. Los objetos de forma ofídica delimitan, rodean, unen. En todos los ritos de entronización, iniciación, reformulación y propiciación aparecen las serpientes rituales vivas o simbólicas en forma de sogas o trenzas. La serpiente agua viene de los cielos, riega los campos y se interna en la tierra. Fecunda ríos, mares, lagos y la tierra. Siembra vida por doquier.

La concha estrómbolis, o strombus

La estrombo, la concha fálica blanca bisexual en algunas culturas precolombinas, así como los lagos y el océano se asocian con las matrices, los úteros, son el lugar de origen, del nacimiento. Las paqarinas, cuevas, oquedades, manantiales. Los lagos surgen de las conchas de estrombo, de las vaginas. Representan el nacimiento de un nuevo espacio de orden. Visto desde el eje helicoidal, asociado al prepucio. Caracol helicoidal, espiral centrífuga, instrumento musical, pututu, trompeta, rugido del felino luminoso. Oquedad de donde surgen los seres divinizados: serpientes, jaguares y zorros.

La concha spóndylus, o el Mullu

De los mares del norte, la concha vulvar rosada y naranja, asociada a los fenómenos meteorológicos que trae El Niño, cuyos efectos eran definitivos para la vida y la subsistencia sobre todo en la costa norte y central: la abundancia de la fauna marina, su ausencia, o su abundancia, las lluvias, los diluvios, tormentas, sunamis, los desbordes y las catástrofes del ecosistema biológico. La abundancia del *Mullu* y su captura anunciaban las lluvias generosas. El *Mullu* pulverizado renovaba la fecundidad de la tierra de cultivo. *Mullu*. componente básico del milagroso abono para las tierras de cultivo exhaustas. Fertilizante máximo y poderoso.

Las falcónidas**.** Waman, Wamani

Halcón, *anqa*; águila, *waman*; cóndor, *kuntur*; cernícalo, *killincha*. Representan la máxima potencialidad entre los animales del aire. Personificación y mensajeros de los dioses. Aves poderosas dueñas del cielo, del dominio visual del espacio terrestre. Divinidades del *hananpacha*, dominan la tercera dimensión; el *kaypacha*, la vida sobre la tierra no tiene secretos para ellos. Dueños de la visión perfecta, de la velocidad de desplazamiento, de la certeza y precisión del ataque y la fuga. Invencible por el hombre desarmado, *Wamani* sólo permite que otros seres inferiores capturen sus residuos y deshechos. Pocas veces se la representa sola, casi siempre aparece asociada al felino y a la serpiente. Su representación marcada es en Chavín, desaparece prácticamente en Moche y Nazca; regresa con fuerza en Wari y Tiawanaco y los Incas.

El Lanzón, la Estela Raimondi y el Obelisco Tello

(Ver desarrolllos anteriores en el subtítulo *Chavin, la huella indeleble*) Se trataría de la representación del dios *Guari* o *Wari*, señor de las serpientes y las olas, antropomorfo con atributos felínicos y ofídicos, en ambos casos la graficación de la tripartición del mundo con estructuras de bipartición y cuadripartición, y una ingeniosa solución de graficación en plano de una imagen tridimensional según Federico Kaufmann Doig. En el caso de la estela de Chavín, una exquisita y compleja estructura geométrica con rectángulos áureos círculos tangentes y cuadrados armónicos. Deidad que controla los fenómenos terrestres, atmosféricos y el agua para la agricultura y el sustento. Vista derecha o invertida, evidencia u oculta seres y personajes incluidos en su estructura.

El obelisco Tello es todo un complejo icónico de significaciones sobre el tema de origen y cosmogonía religiosa. Es un discurso narrativo de un mito de origen de los seres vivos y la relación de estos con sus estructuras sociales. El gran saurio eyectando fluidos vivificadores. Seres fecundadores y gestores de nuevos seres que reciben atributos transformadores y divinizantes. Christof Makowski hace una lectura magistral de esta pieza.

El señor de los Báculos

Guari primero, luego *Wiracocha*, pueden ser los personajes de los báculos o cetros omnipresentes desde Chavín hasta el incanato con ligeras o significativas variantes visuales estilísticas y nominativas. Los báculos varían desde bienes dadivosos de las cosechas como la Sachamama el árbol, el fruto fecundado por *Illapa* en la tierra, hasta serpientes de fuego, el rayo -el dios *Illapa* y serpientes de agua -la diosa *Yacumama* –la madre agua. El agua que vivifica la tierra. Los báculos tienen el poder de unir y recorrer los tres mundos interactuándolos y potenciándolos en una unidad generadora de vida.

Bibliografía

AA. VV., América, Religión y cosmos. Diputación provincial de Granada. Sociedad de historiadores mexicanistas. Cuartas jornadas de historiadores americanistas. 1991

Banco de Crédito del Perú, Las Plumas del Sol y los Angeles de la Conquista. Lima-Perú. Abril-mayo 1993

Arte y tesoros del Perú, Nazca. Banco de Crédito del Perú 1986, Lima

Arte y tesoros del Perú, Huari. Banco de Crédito del Perú 1988, Lima

Arte y tesoros del Perú, Chancay. Banco de Crédito del Perú 1982, Lima

Arte y tesoros del Perú, Platería Virreinal. Banco de Crédito del Perú 1974, Lima

Arte y tesoros del Perú, Arte Precolombino. Banco de Crédito del Perú 1979, Lima

Arte y tesoros del Perú, Escultura en el Perú. Banco de Crédito del Perú 199 1, Lima

Arte textil del Perú. Textil Piura. Lima 1989

Arte y tesoros del Perú. Los dioses del antiguo perú. Perú. Banco de Crédito del Perú 2000, Lima

Tejidos milenarios del Perú, Colección APU. Lima 1999

Arte y tesoros del Perú, Oro del antiguo Perú. Banco de Crédito del Perú 1996, Lima

Brian S. Bauer y David S. Deaborn, Astronomía e Imperio en los Andes. Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas. Cusco 1998.

Carmen Bonell, La divina proporción. Las formas Geométricas. Alfaomega, Ediciones UPC. Colombia 2000.

Boyuysse-Casagne Thérèse, editora compiladora, Saberes y Memorias en los andes. in memorian Thierry Saignes. credal - IFEA 1997. Paris. Lima

Luis Jaime Castillo, Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía Mochica. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial, 1987.

Concepción Blasco Bosqued, Cerámica Nazca. Seminario Americanista de la universidad de Valladolid, 1980. España

Valeriano Bozal (editor) Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol II. Visor. Madrid 1999.

Jorge Burga Bartra, Del espacio a la forma. Concytec, Lima. 1989

William Bums Glynn, La escritura de los incas. Ed. Boletín de Lima 1981

Cristóbal Campana, Arte Chavín. Univ. Nac. Federico Villareal. Lima 1995

Cristóbal Campana, La cultura Mochica. CONCYTEC. Lima, 1994

Guillermo Cock y Mary Eileen Doyle, Del culto solar a la clandestinidad de Inti y Punchao. Revista del museo Nacional de Historia 1974.Historia y cultura N.12

Anita Cook, Wari y Tiawanaku: Entre el estilo y la imagen. PUCP, Lima 1994

Carol Damian, The Virgin of the Andes. Grassfield Press, Miami Beach. 1995

Néstor Dexe, Diseño.com. Paidos estudios de comunicación. Buenos Aires, Barcelona, México, 2001.

Christopher B. Donnan. Moche Art od Peru. Pre columbian Symbolic Communication. Museum of Cultural Historiy, University of Califormnia, Los Angeles, California 978.

Pierre Duviols, Un inédit de Cristóbal de Alabornoz: La isntrucciòn para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas. Journal de la Societé des Americanistes. Vol 56, I Pariís, 1967.

Pierre Duviols, Punchao, ídolo mayor del Colricancha, Historia y tipología. Historia y tipología andina N.1-2. Centrod e estudios andinos. 1976, Lima

Roger Fry, Visión y diseño. Paidos estética. Barcelona, Buenos Aires, México 1988

E. H. Gombrich, El Sentido del Orden. Debate. Madrid-Singapore,1999.

E. H. Gombrich, Arte e ilusión. Debate. Madrid-Singapore, 2000.

Teresa Guisbert, lconografía y mitos indígenas en el arte. Línea editorial. La Paz 1994.

Teresa Guisbert, El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. Plural Editores, La Paz, 1999.

M. Ghyka, Estética de las proporciones en la naturaleza y en el arte. Barcelona, Poseidón, 1977.

Anne Maria Hocquenghem, iconografía Mochica. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial, 1987.

IEP, El retablo ayacuchano. IEP. 1992 Lima .

Elena lzcue, El arte peruano en la escuela. Editorial Excelsior, París 1924

Luc Joly, El signo y la forma. Universidad de Lima 1988

Federico Kauffmann Doig, Introducción al Perú antiguo. Kompactos editores 1991

Federico Kauffmann Doig, Arqueología Peruana. Peisa, Lima 1971

Peter Kaulicke, Memoria y muerte en el Perú antiguo. Pontificia universidad Católica del Perú. Fondo editorial, 2000

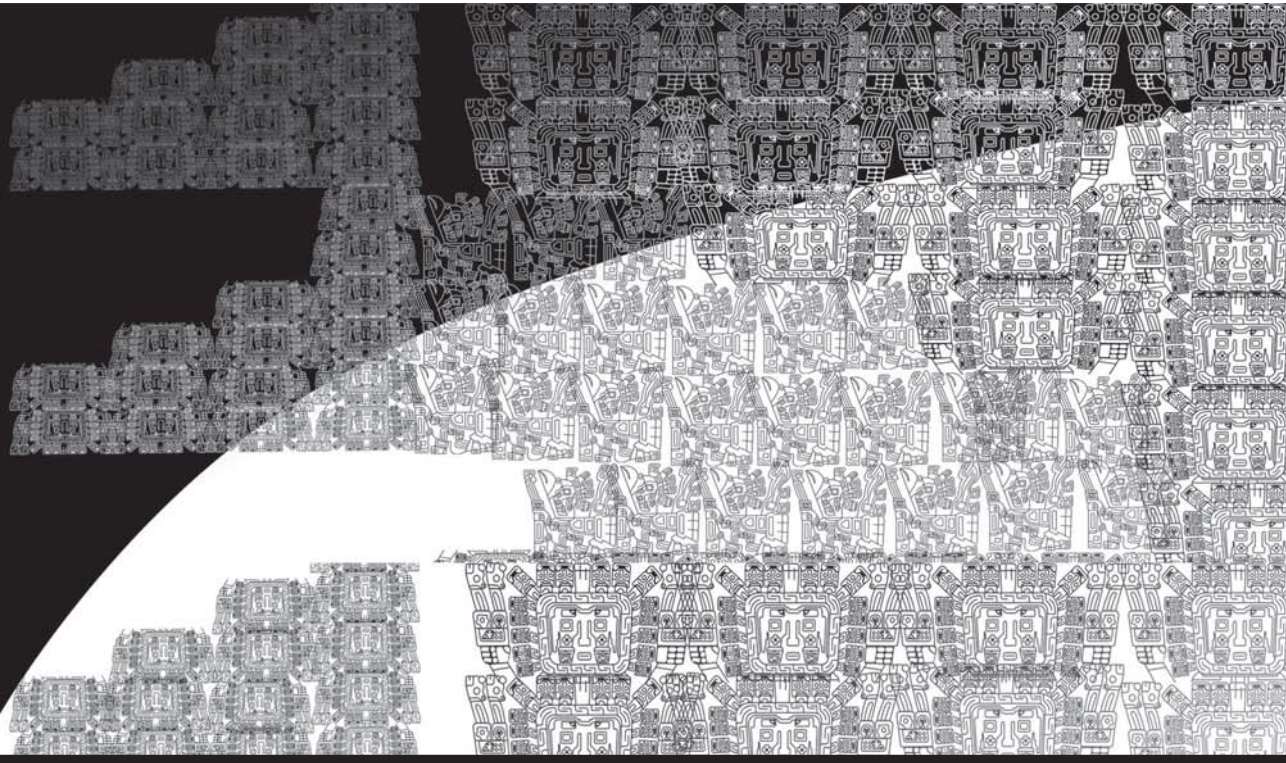
Luis G. Lumbreras, Las formas históricas del Perú 1. IFEA. Lluvia editories. Lima 2001

Luis G. Lumbreras, Las formas históricas del Perú 2. IFEA. Lluvia editories. Lima 2001

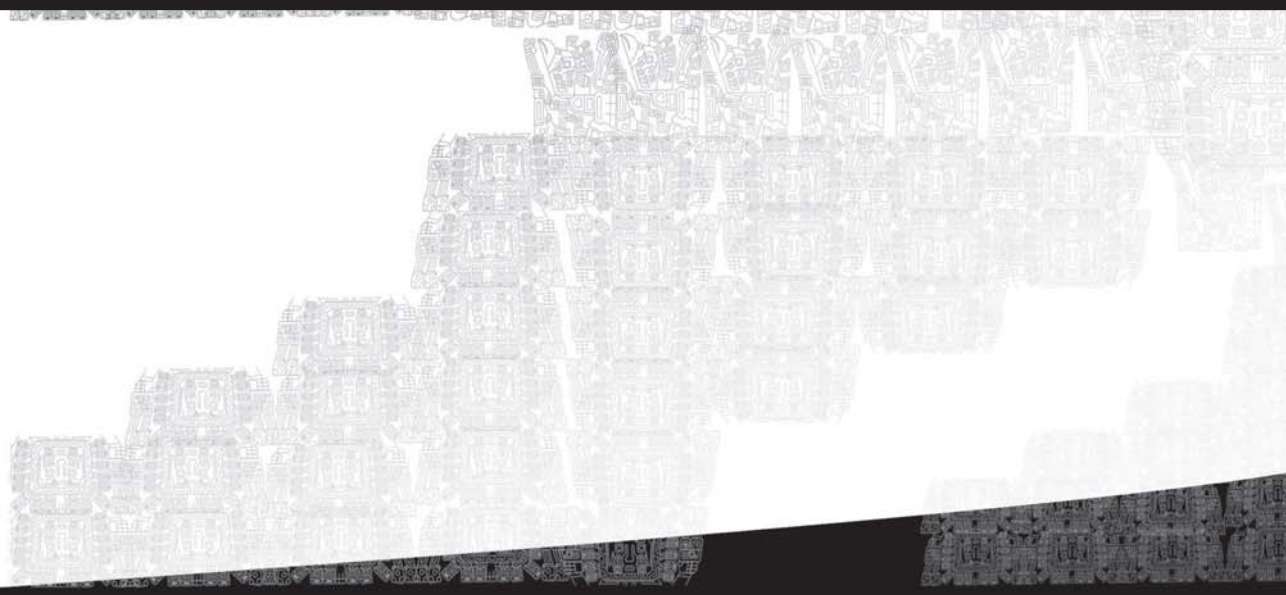
Luis G. Lumbreras, Las formas históricas del Perú 3. IFEA. Lluvia editories. Lima 2001

Luis G. Lumbreras, Las formas históricas del Perú 4. IFEA. Lluvia editories. Lima 2001

Luis G. Lumbreras, Las formas históricas del Perú 5. IFEA. Lluvia editories. Lima 2001



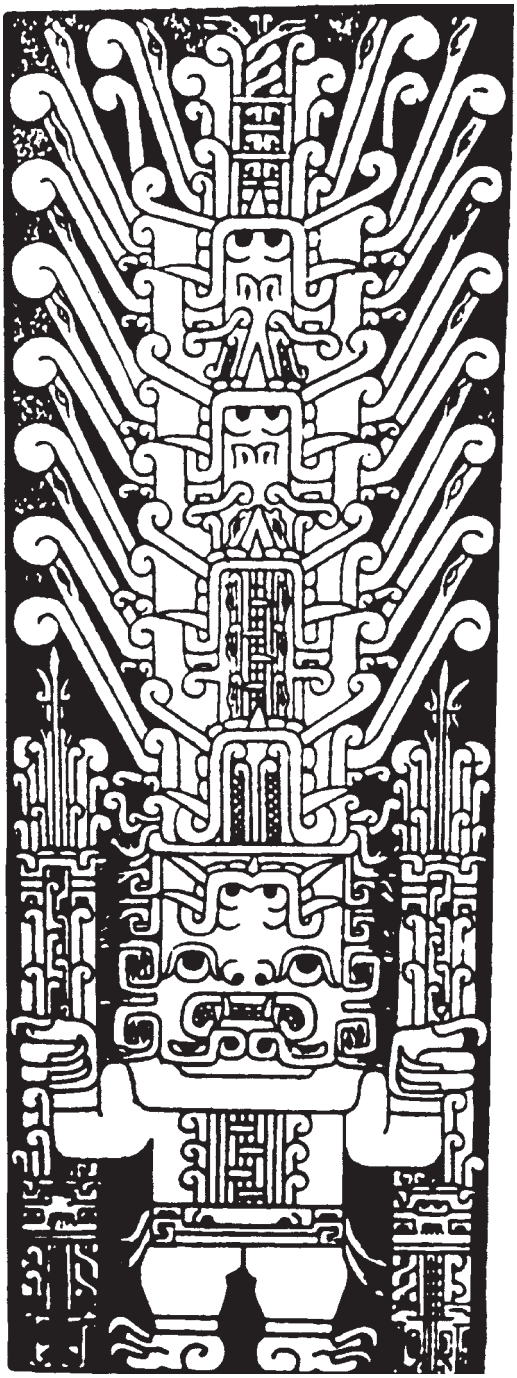
Antropomorfos masculinos y femeninos con atributos de animales sagrados. Cuerpo, cabeza y miembros humanos. Zoomorfos transvestidos, bocas con colmillos, cabellos y tocados de serpientes. Vaginas dentadas con colmillos. Atributos alargados, relampagos, báculos, falos, varas, sogas con cabezas ofídicas. Cosmogonía visualizada en imágenes que encierran el pensamiento estructural de organización inteligente del cosmos y del ser humano. Muchas de estas imagenes son verdaderos *credos* rituales que explican los grandes y eternos enigmas cosmogónicos.



- Cosmogonía y símbolos fundamentales
- Deidades con báculos
- Felinos y alados
- Dioses Serpientes y Pájaros
- Antropomorfos
- Inti, Padre sol

Las divinidades míticas

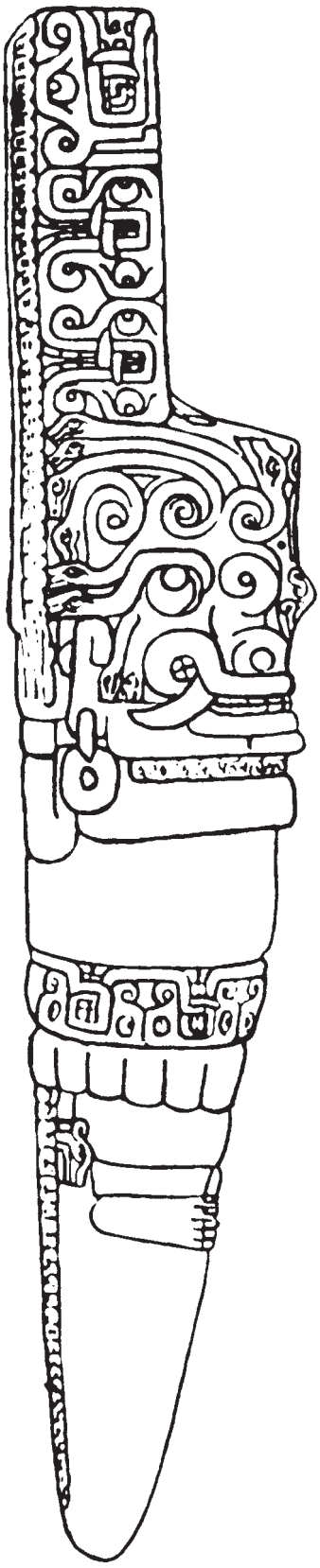
1 Grabado en piedra «Estela de Raimondi» 1.95m
Chavín Sierra Norte Siglo 7-10 AC

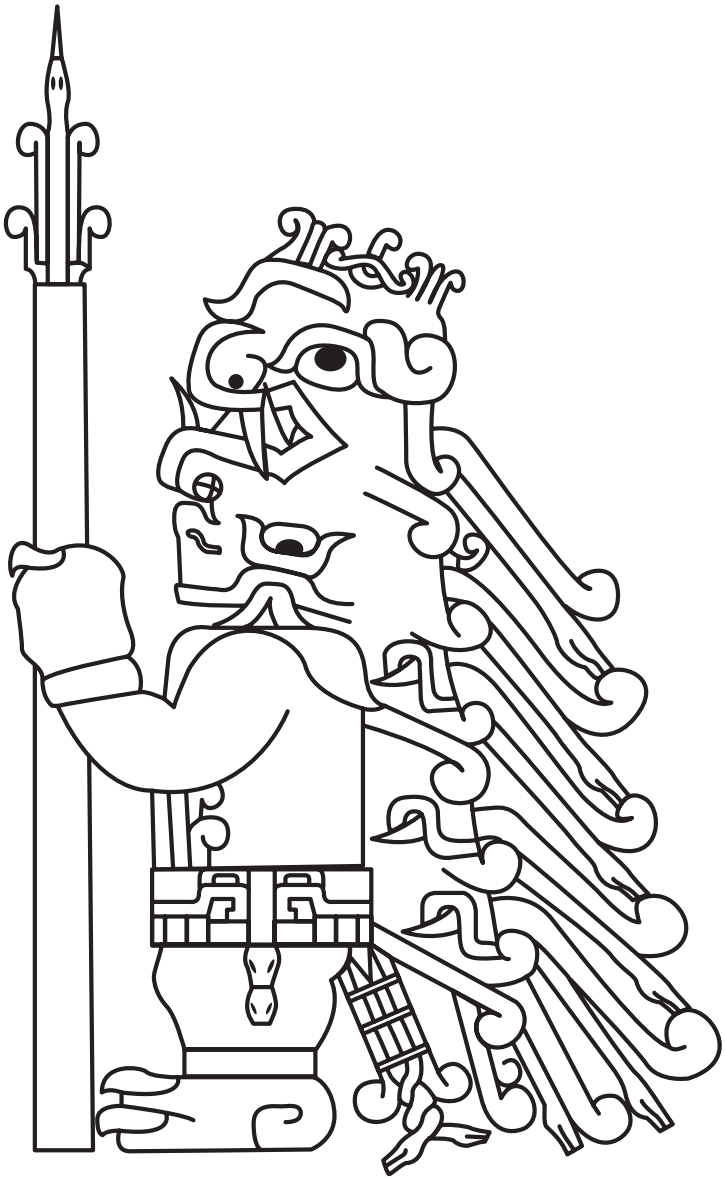


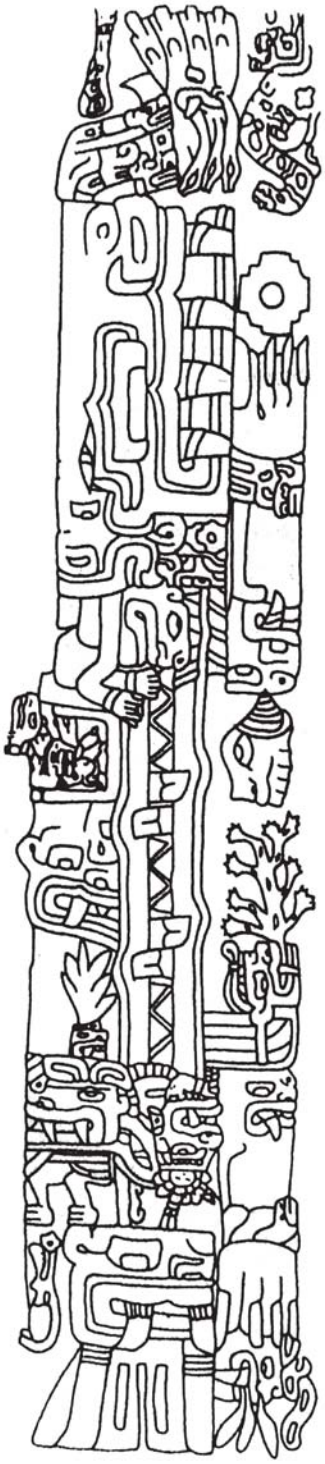
2 Grabado en piedra «Estela de Raimondi»
(Negativo) Chavín Siglo 7-10 AC

3 Grabado en piedra «Lanzón » 5m de alto
Chavin Sierra Norte Siglo 7-10 AC

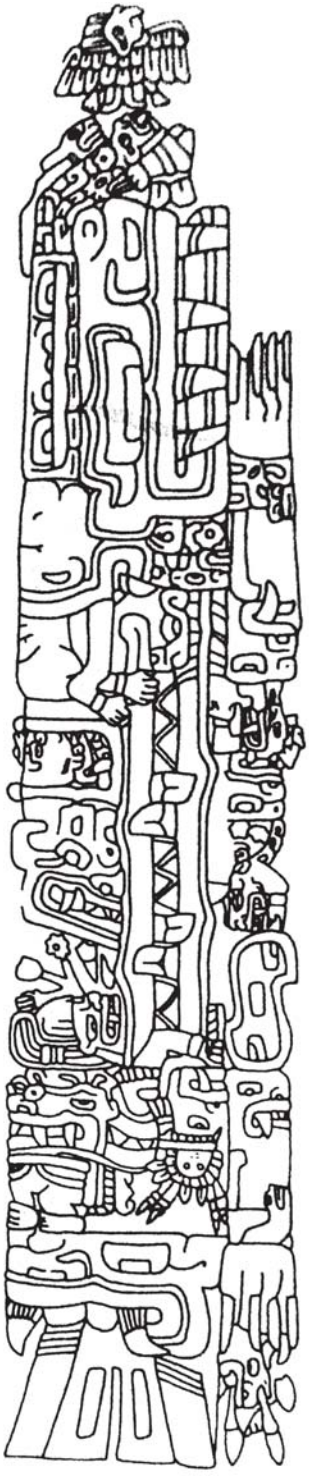
4 Interpretación de F. Kauffmann Doig de la figura central vista de perfil en la «Estela Raimondi»



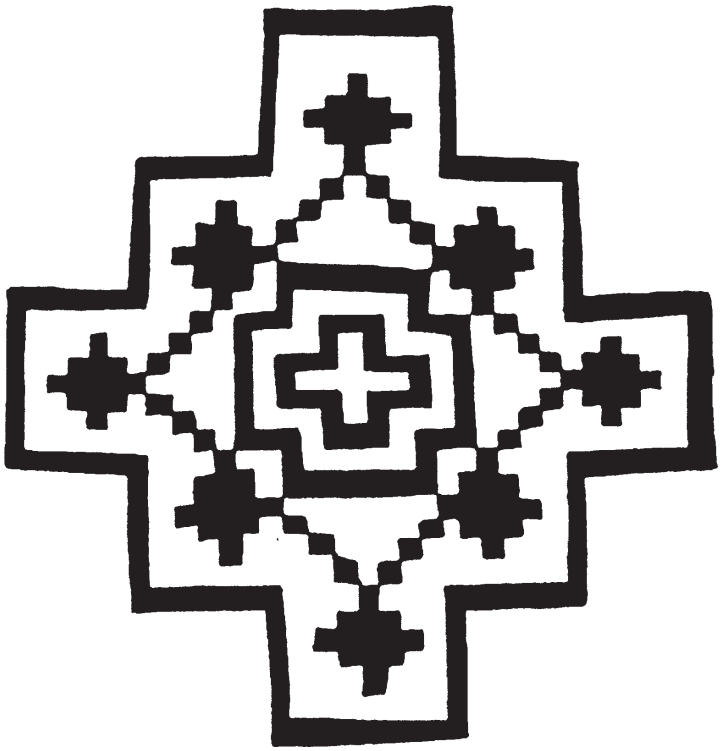




5 Grabado en piedra. «Obelisco Tello» cara Chavin Sierra Norte Siglo 7-10 AC

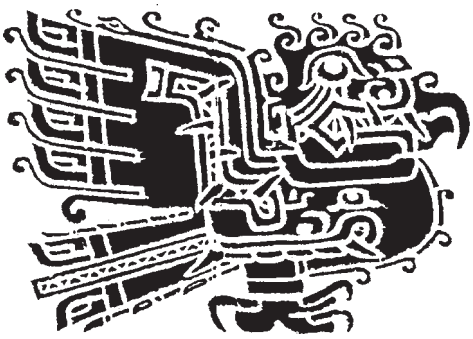


6 Grabado en piedra. «Obelisco Tello» reverso Chavin. Sierra Norte Siglo 7-10 AC

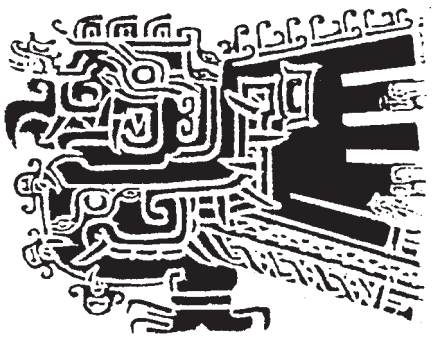


7 Ideograma cuatripartito. Chacanas. Pintura sobre tela
Nasca Costa central S 2-7 DC

8 Cerámica Ritual «Paqcha» policromada
Recuay Sierra Norte S 2-6 DC
Probable representación de la Divinidad Púnchao

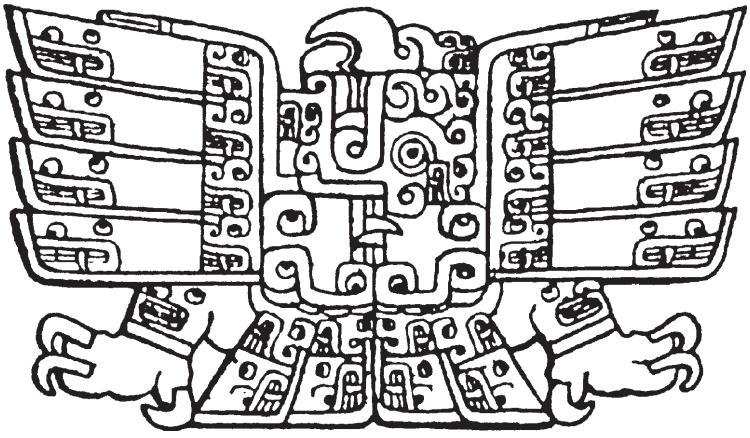


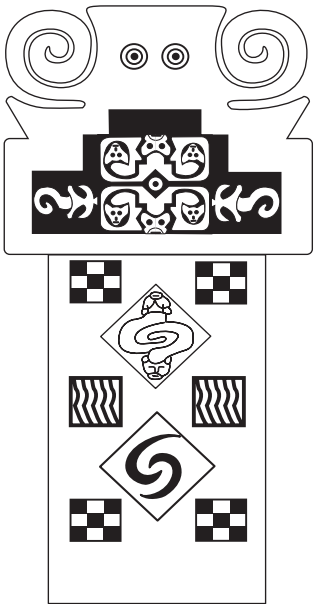
9 Grabado en piedra. Falcónida con felino
Chavín Sierra Norte Siglo 7-10 AC

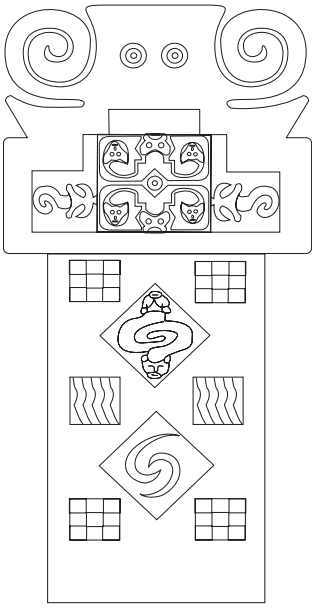


10 Grabado en piedra. Falcónida con felino
Chavín Sierra Norte Siglo 7-10 AC

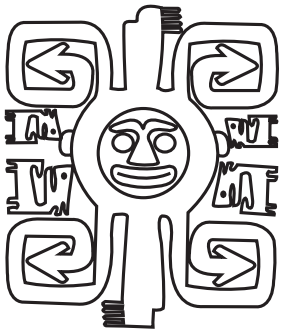
11 Grabado en piedra. Falcónida con felino
Chavín Sierra Norte Siglo 7-10 AC





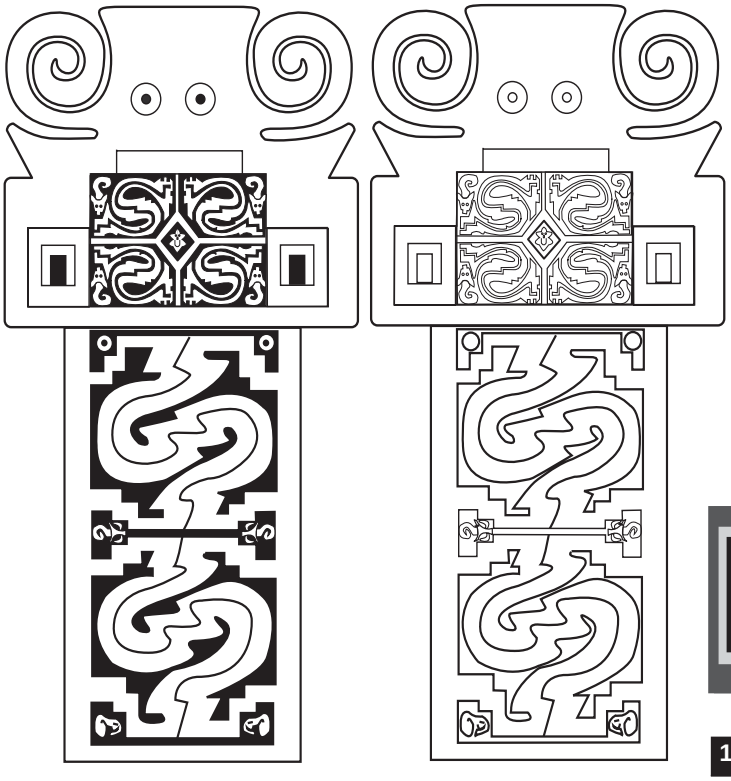


12 Grabado en piedra. Cosmovisión de los tres mundos
Pucara. (Anverso) Sierra Sur S 1DC



13 Grabado en piedra
Tiawanaco Sierra Sur Bolivia ?-al S2 DC

14 Grabado en piedra. Cosmovisión de los tres mundos
Pucara.(Reverso de fig 12) Sierra Sur S 1DC

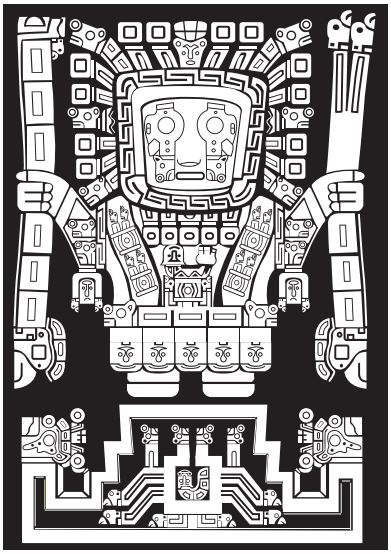


15 Pintura en cerámica
Wari Sierra Central S 7 DC

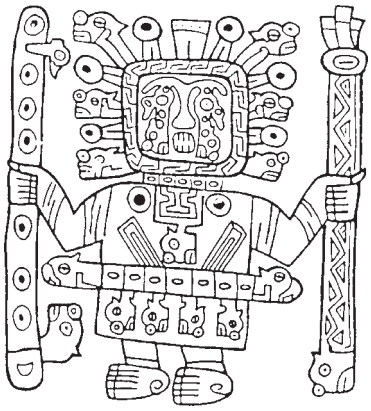
Dadivosos con báculos

Guari primero**,** luego **Wiracocha,** pueden ser los personajes de los báculos o cetros omnipresentes desde Chavín hasta el incanato con ligeras o significativas variantes visuales estilísticas y nominativas. **Wari** o **Guari** antiguo dios de la sierra norte y central probablemente el dios Chavín, se convertía en hombre, serpiente y aire veloz o en piedra *Huanca* para proteger sus pueblos. Dios dadivoso de alimentos, agua, campos de cultivo. Enseñó la agricultura, la construcción de andenes y acueductos. Dios civilizador del aire y de las tinieblas, era como un viento ligero y recorría veloz por el mundo y como serpiente se introducía en el mundo de abajo. Los báculos varían desde bienes dadivosos de las cosechas como la Sachamama el árbol, el fruto fecundado por Illapa en la tierra, hasta serpientes de fuego, el rayo -el dios Illapa y serpientes de agua -la diosa Yacumama. El agua que vivifica la tierra. Los báculos tienen el poder de unir y recorrer los tres mundos interactuándolos y potenciándolos en una unidad generadora de vida.

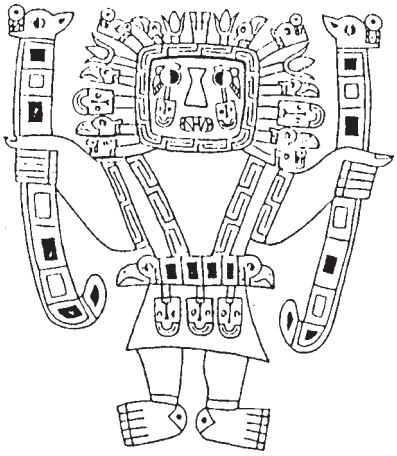
deidades con báculos



16 Grabado en piedra «Portada del Sol»
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC



17 Grabado en piedra
Tiawanaco Sierra sur S2 DC

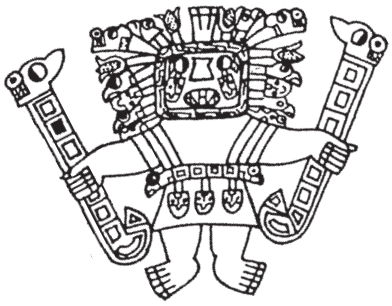


18 Pintura en cerámica
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC

1 Grabado en piedra «Estela Raimondi»
Chavin Sierra Norte

19 Pintura en cerámica
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC

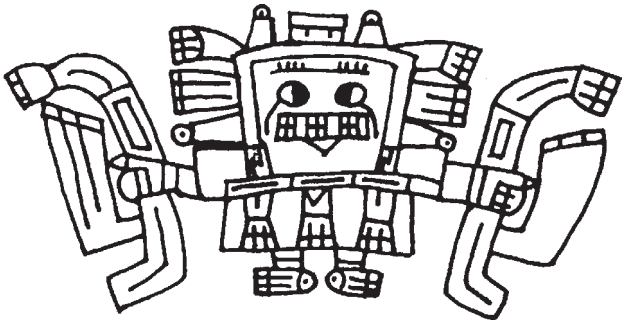
20 Pintura en cerámica
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC



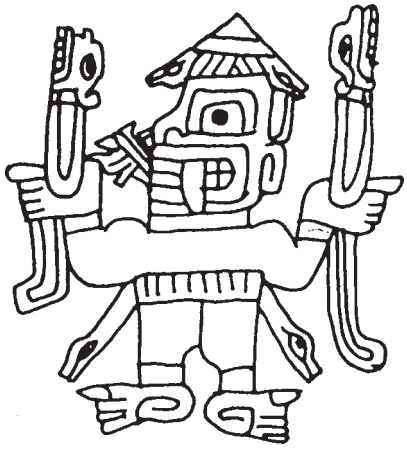
21 Pintura en cerámica
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC

22 Pintura en cerámica
Tiawanaco Sierra Sur S 2DC

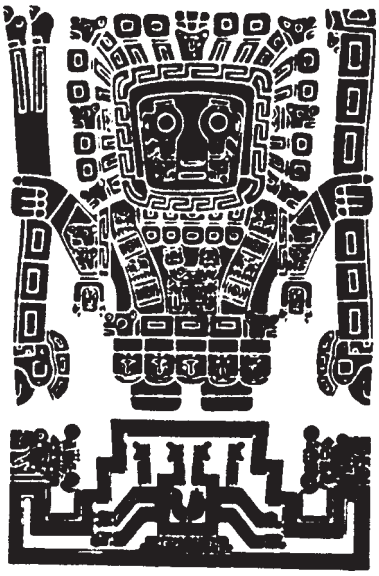
23 Grabado en piedra
Chavin Sierra Norte S 10 AC



24 Textil policromado. Manto funerario
Paracas Costa central S 2DC



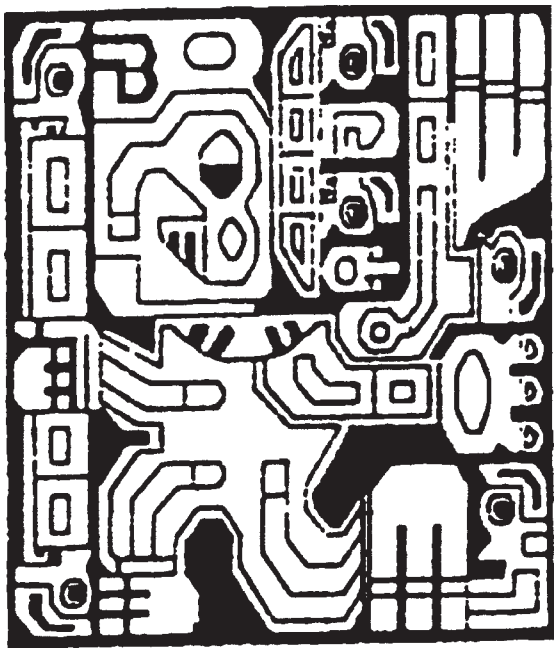
25 Textil policromado. Manto funerario
Paracas Costa central S 2DC



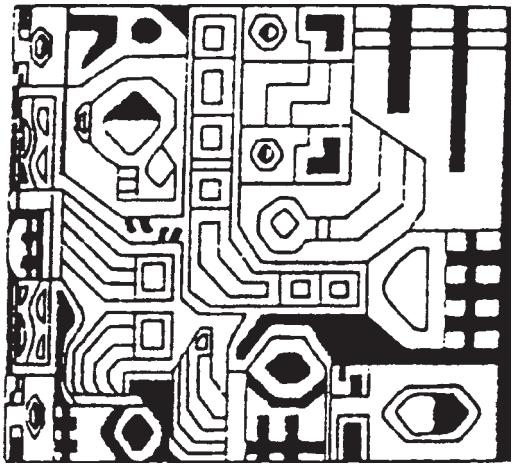
26 Grabado en piedra «Portada del sol» Figura central
Tiawanaco Sierra sur S 2DC

27 Grabado en piedra «Portada del sol» Figuras laterales
Tiawanaco Sierra sur S 2DC

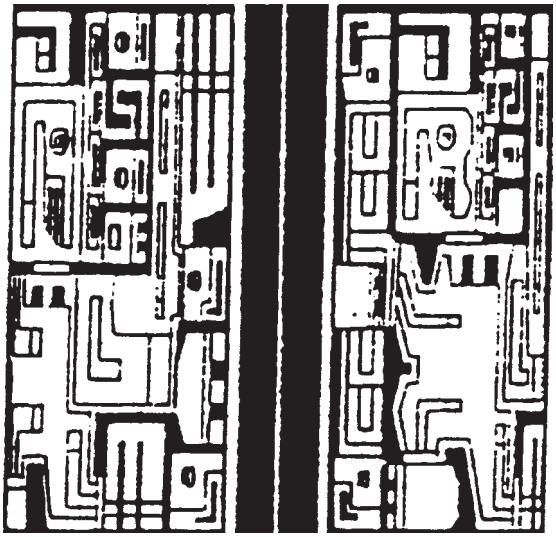
28 Grabado en piedra «Portada del sol» Laterales
Tiawanaco Sierra sur S 2DC



29 Textil policromado. Felino alado con cetros
Wari Sierra central S 7DC

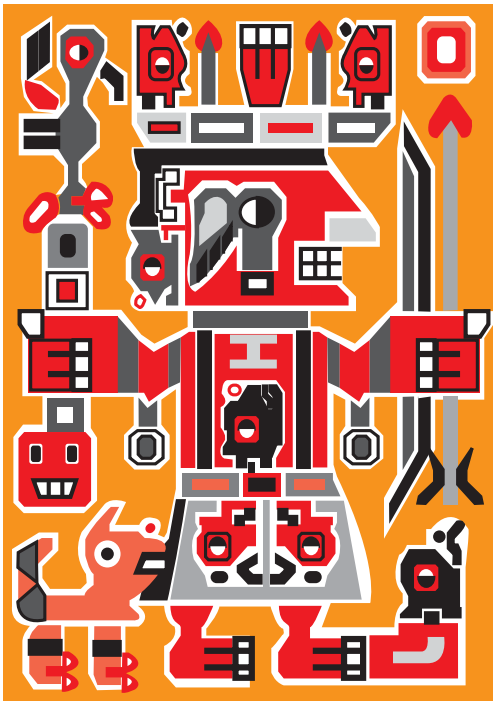


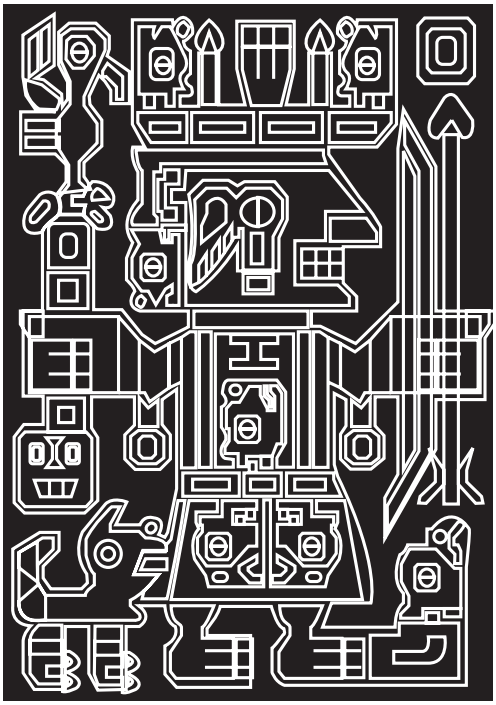
29 Textil policromado. Falcónida con cetros
Wari Sierra central S 7DC

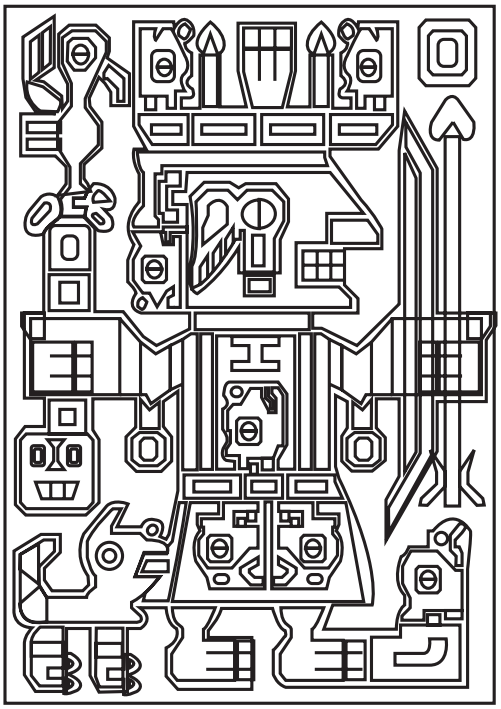


30 Textil policromado. Falcónida con cetros
Wari Sierra central S 7DC

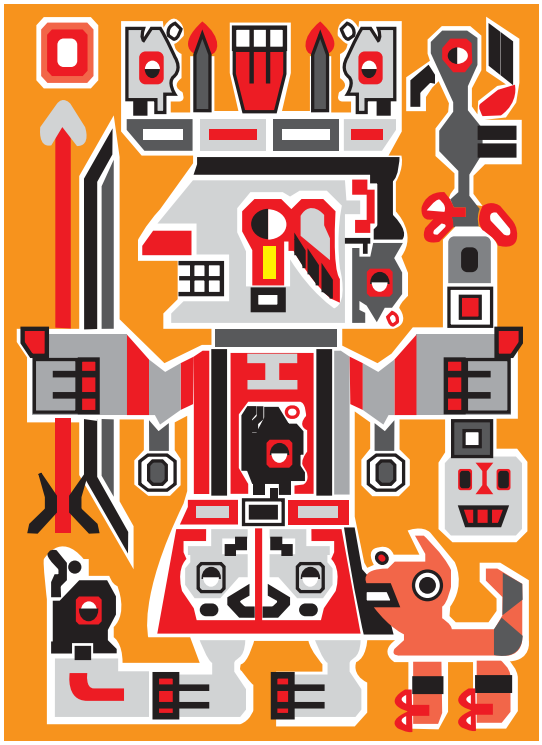
31 Textil policromado. Humano con armas y cabeza trofeo
Wari Sierra central S 7DC

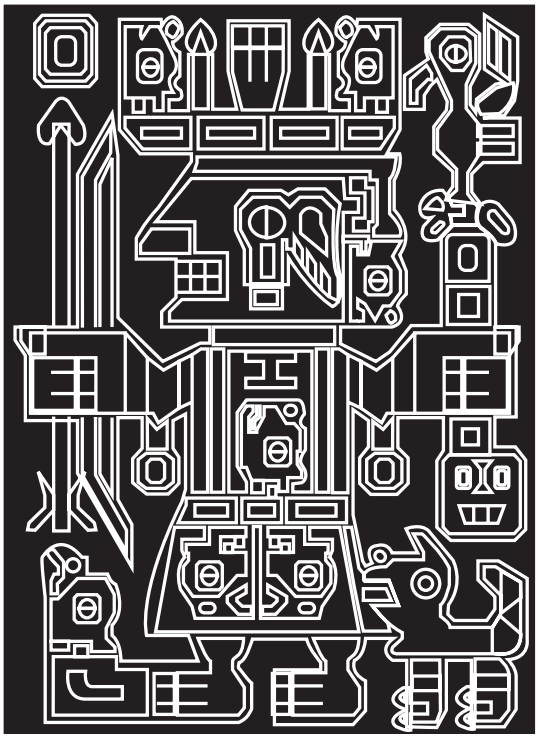


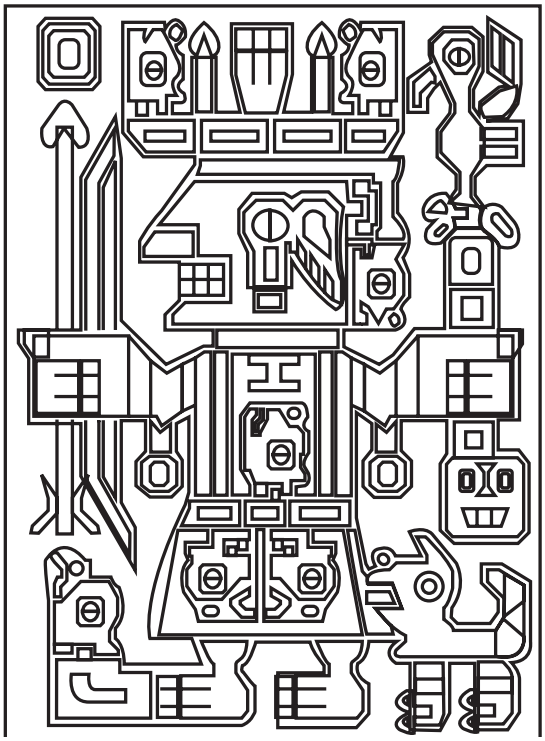


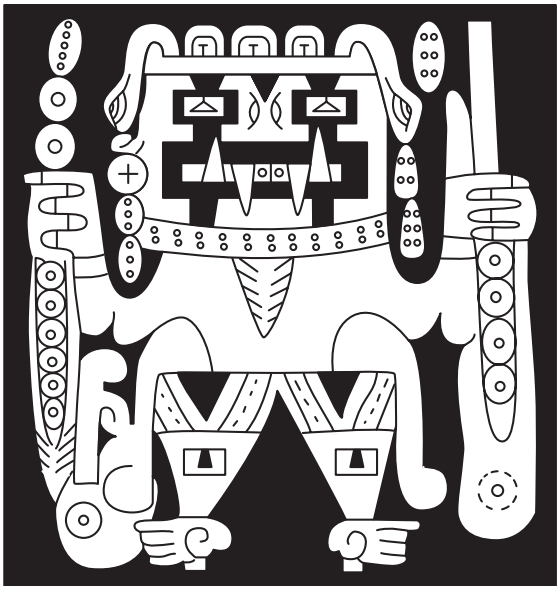


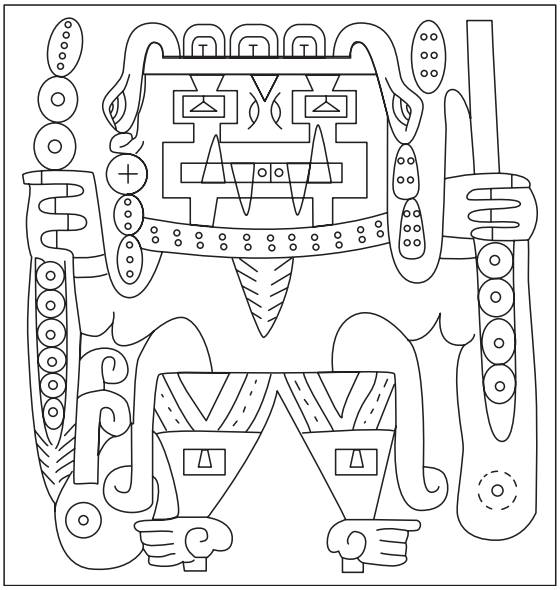
32 Textil policromado. Guerrero con cabeza trofeo
Wari Sierra central S 7DC





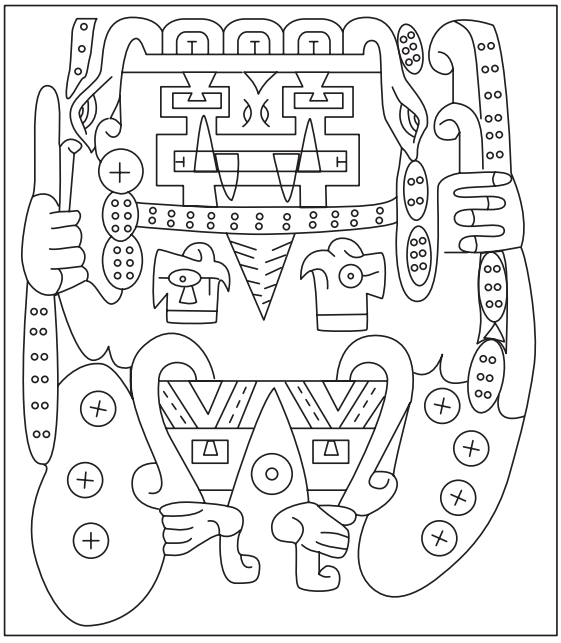


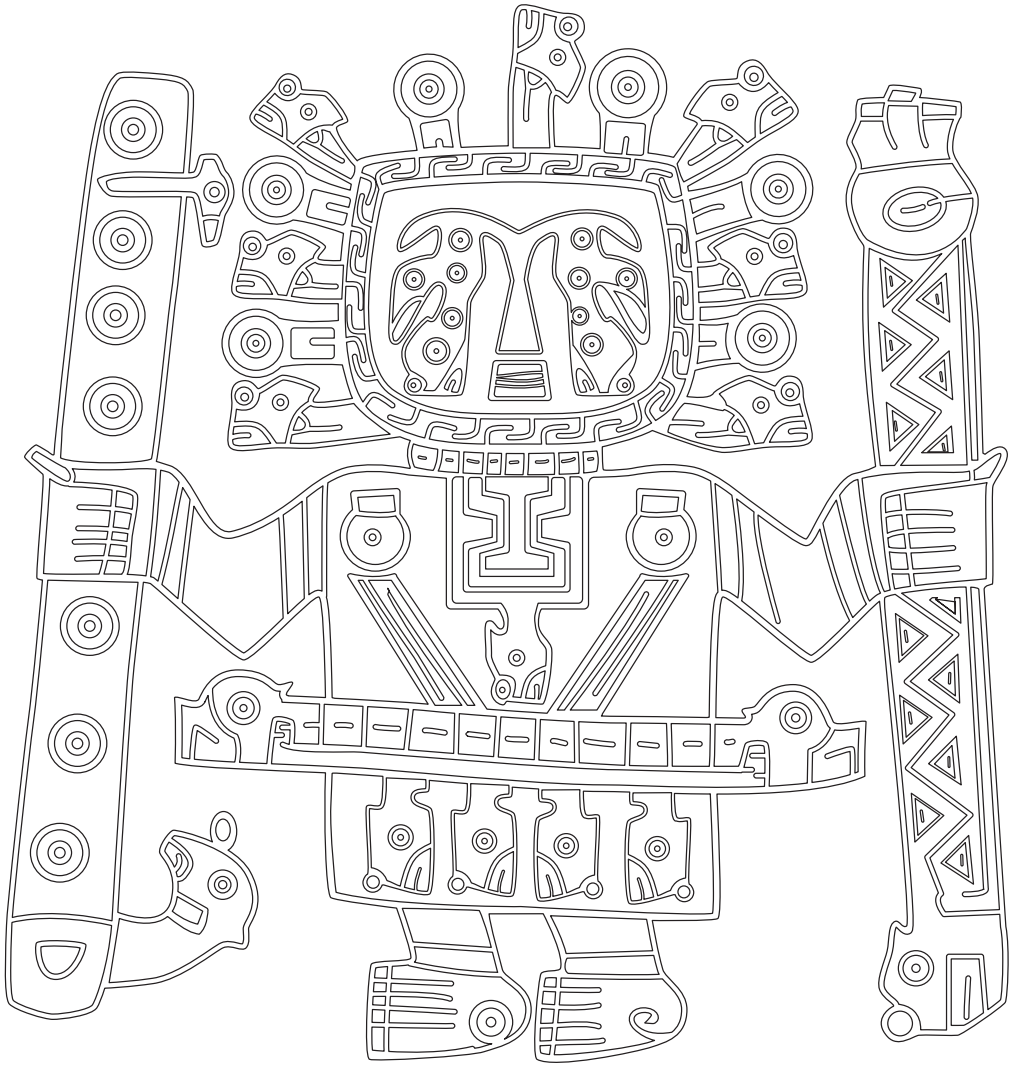




33 Mate pirograbado. Felino con cetros
Ocucaje costa central sur S 10 AC

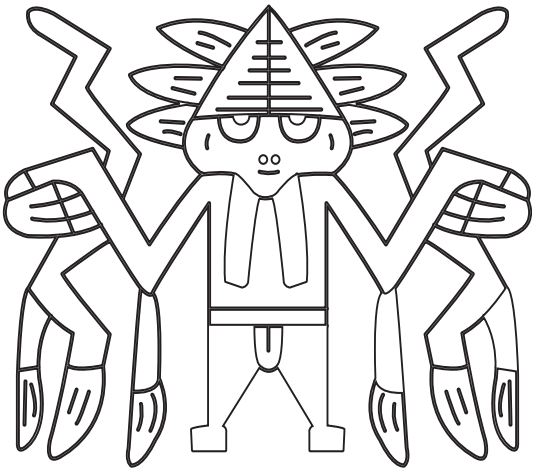
34 Mate pirograbado. Felino con cetros
Ocucaje costa central sur S 10 AC



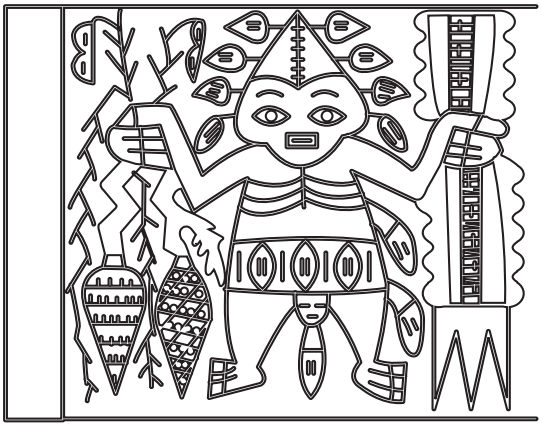


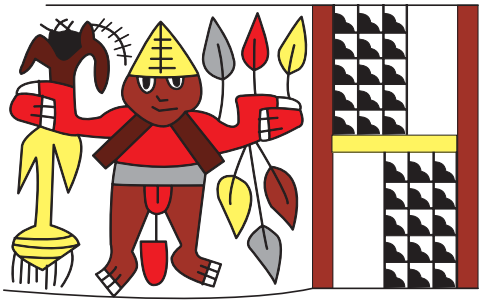
35 Cerámica policromada. Divinidad con cetros
Tiawanaco Sierra Sur S 7DC

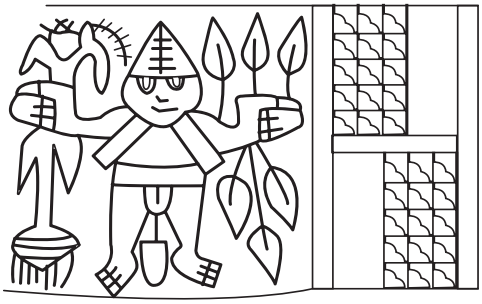
36 Cerámica policromada. Sembrador con cetros
Nazca Costa central S 2 - 7DC



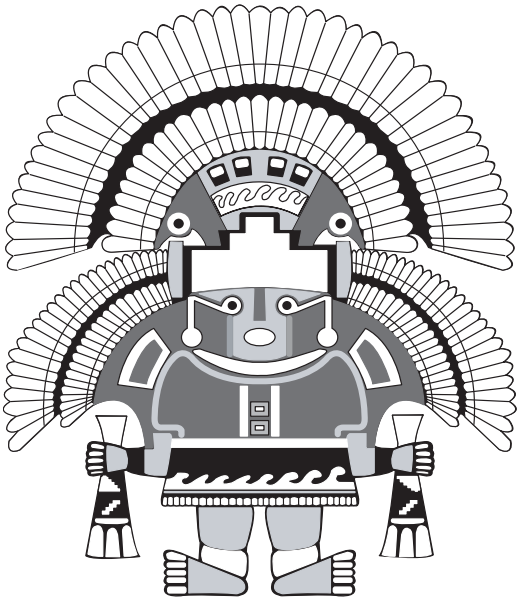
37 Cerámica policromada. Sembrador con dádivas
Nazca Costa central S 2 - 7DC

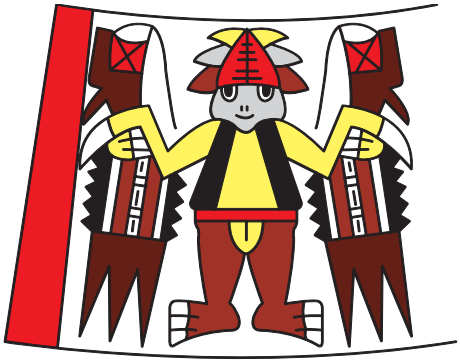


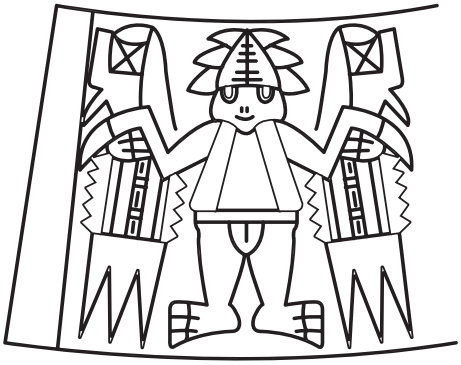




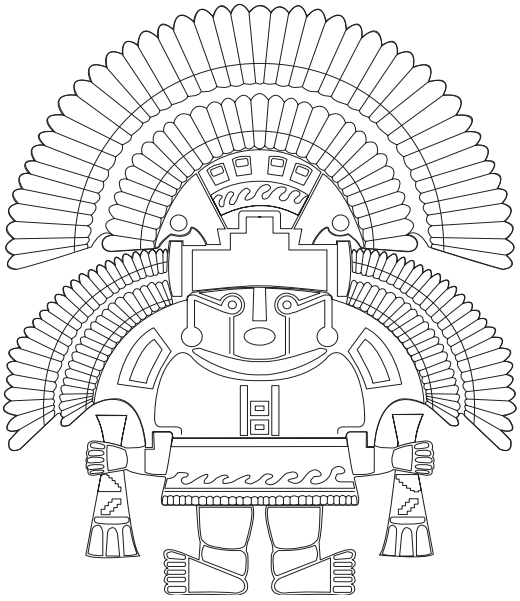
38 Cerámica policromada. Sembrador con dádivas
Nazca Costa central S 2 - 7DC







39 Cerámica policromada. Sembrador con dádivas
Nazca Costa central S 2 - 7DC

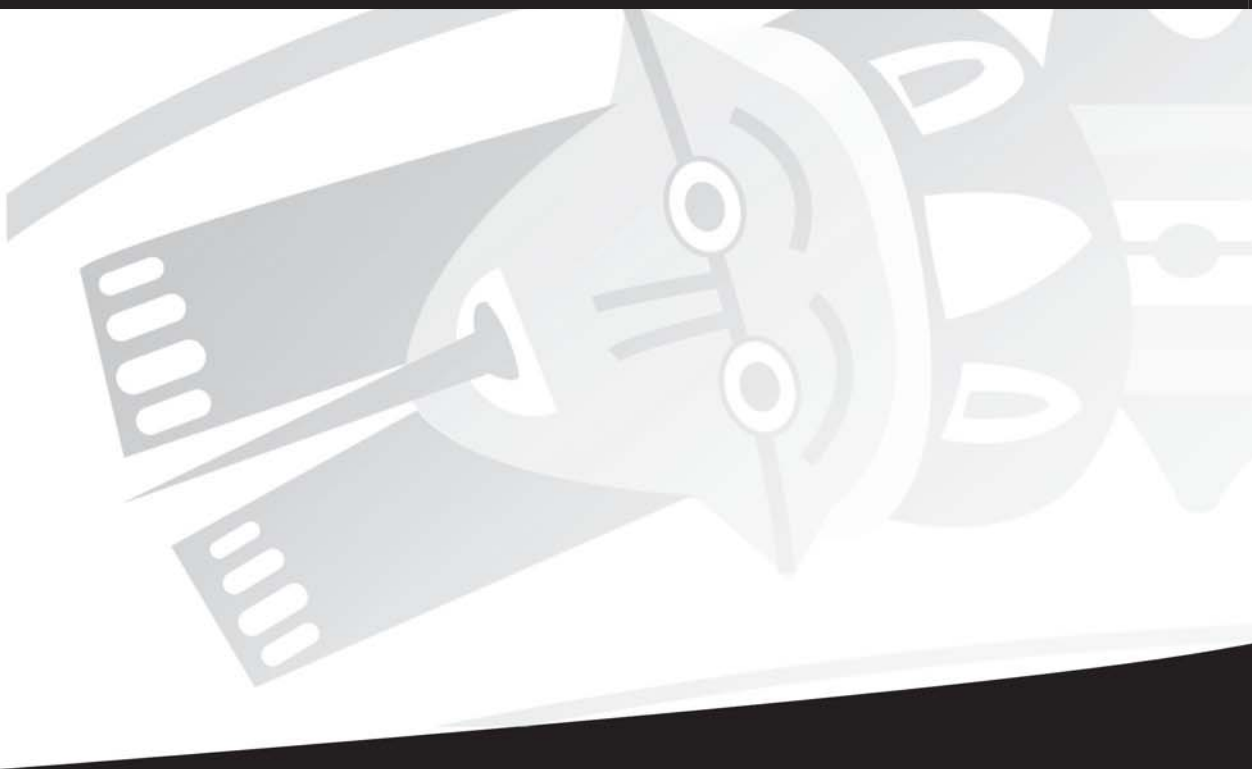


40 Ñaymlamp. Divinidad con cetros
Chimú Costa norte S 11 DC

El jaguar es uno de los personajes de mayor importancia en el panteón andino precolombino y contemporáneo, la belleza de su anatomía y de su movimiento, su astucia, su capacidad y potencialidad cazadora lo hacen el animal más poderoso de la tierra andina. Visión nocturna en oscuridad, olfato agudísimo, fuerza titánica y desplazamiento silencioso. Representa el poder de las huacas de los ancestros, de los poderosos y los fuertes. Guaco en quechua es colmillo y también el nombre de un ancestro inca, Mama Huaco, mujer terrible y poderosa que hablaba con los animales y la serpiente amaru. Tenía el poder, la fuerza y el saber de los chamanes, de los jefes y líderes. Huaco, Huaqso, es el hombre feo con malformación de los dientes, susceptibles de ser brujos o curanderos. Los anormales son considerados como hijos del rayo, patrón de los chamanes de quien reciben el saber y el poder sobre el *qamac*, la energía vital

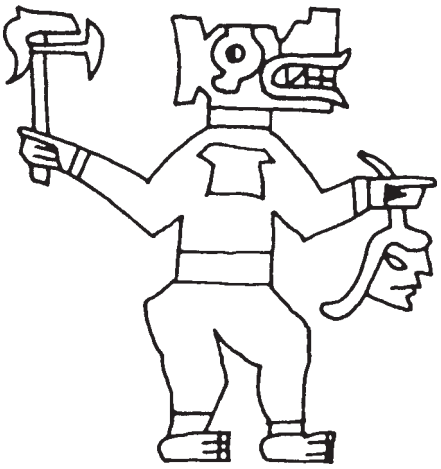
En la amazonía de hoy, en muchas tribus se conservan los colmillos de los jaguares como fuente de poder, además se tiene la certeza de que los jaguares están asociados al ritual del toé, el poderoso alucinógeno usado por los grandes chamanes, estos se transforman en vida o al morir en jaguares. Los machiguengas tienen al jaguar como al señor del trueno, señor de los chamanes. Cada chamán tiene su aliado jaguar, éste acude en su ayuda al sonido del *llamador-roncador* que suena como rugidos de jaguar. El gran felino es el poder invencible contra las fuerzas del mal.

Felinos y Alados

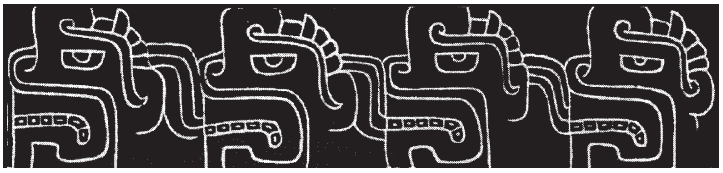


Choqe Chinchay, la constelación del felino resplandeciente de los siete ojos precedió a la existencia del sol según la mitología andina. Es la constelación de Escorpio que anuncia el verano, Choqe Chinchay, es el rayo que origina las lluvias y que en el mundo de aquí se convierte en *yacumama*, en el gran río que repta sobre la tierra para adoptar en el mundo de adentro la forma de la serpiente *Amaru*. En Chavín, Paracas, Nazca, Tiawanaco y Wari la cabeza felínica con serpientes emergiendo de sus ojos o de su boca, *Illapa*, el rayo que produce la lluvia y el agua *yacumama* para fecundar la tierra y las aguas. Las *paqchas* o caídas de agua ritual vienen de a dos, manan de los dos ojos que lloran agua, dos serpientes de agua que emergen de los dos ojos que miran hacia arriba, hacia el cielo de donde llega illapa, el rayo que anuncia la lluvia.

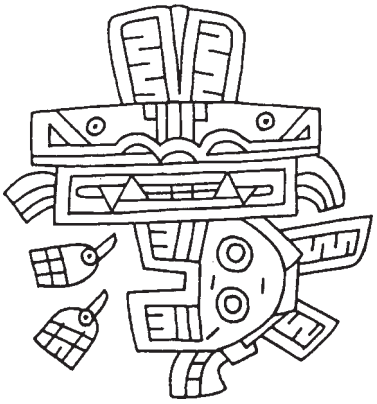
41 Pintura sobre tela. Felino con cabezas trofeo
Paracas Costa central S2-7 DC



42 Pintura en cerámica. Felino con trofeo
Tiawanaco. Sierra sur. S7 DC



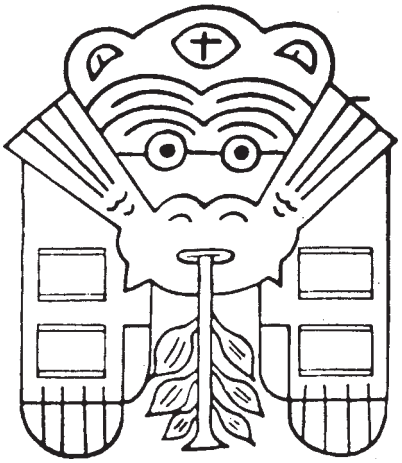
43 Grabado en piedra. Felinos
Chavín Sierra norte S10 AC



44 Textil bordado. Felino alado
Paracas Costa

45 Escultura en piedra. Cabeza clava de felino
Chavín Sierra norte S10 AC

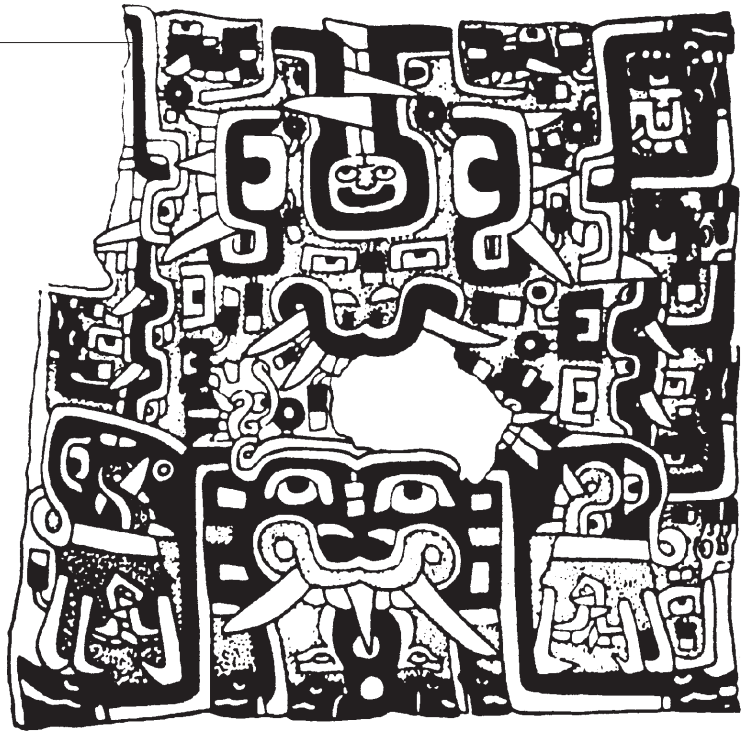
46 Cerámica pintada. Felino
Nazca. Costa central S2-7 DC



47 Cerámica pintada. Felino con cetros
Nazca. Costa central S2-7 DC

48 Textil bordado. Felino con trofeos
Paracas. Costa central S2-7 DC

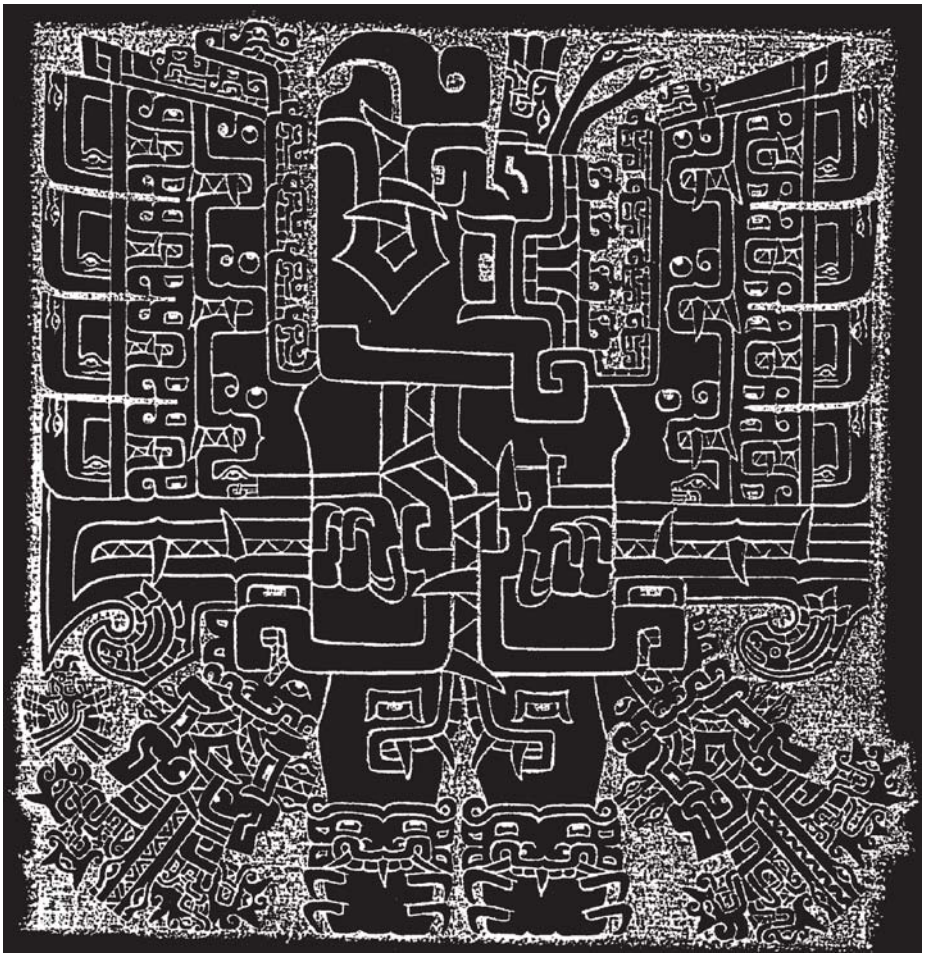
49 Textil pintado. Felino y saurios
Chavín. Costa norte S10 AC

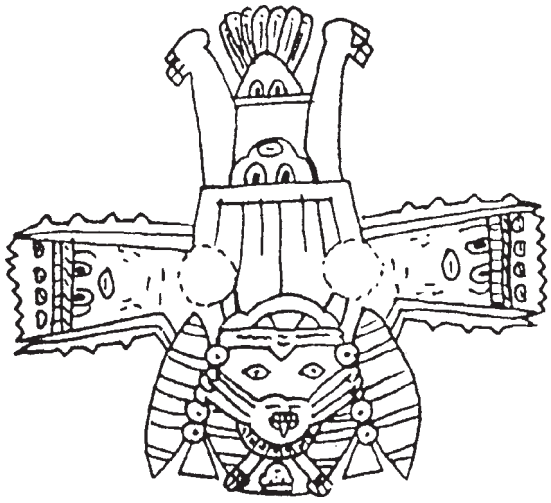


50 Piedra grabada. Felino falcónida
Chavín. Costa norte S10 AC

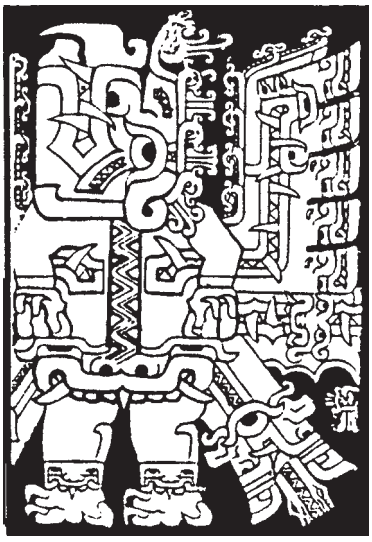
51 Piera grabada. Detalle del «Lanzón»
Chavín. Costa norte S10 AC

52 Piedra grabada. Deidad falcónida, Columna cilíndrica Norte
Chavín. Costa norte S10 AC



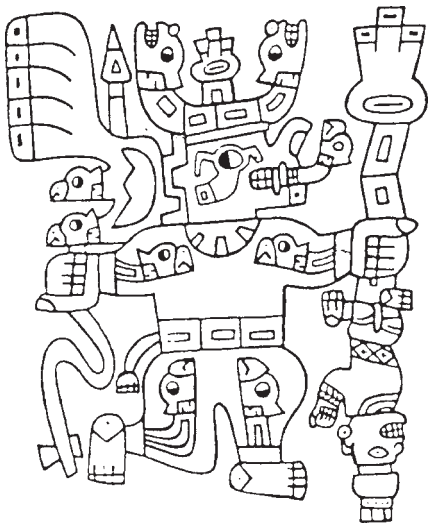


53 Textil pintado. Felino y saurios
Chavín. Costa norte S10 AC

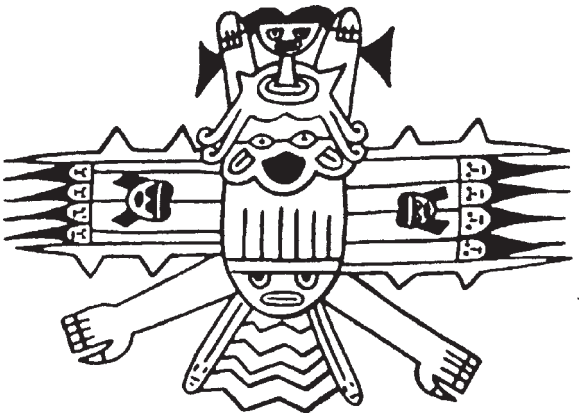


54 Textil pintado. Felino y saurios
Chavín. Costa norte S10 AC

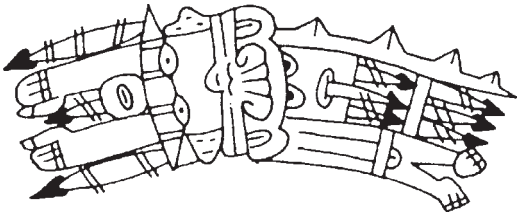
55 Piedra grabada. Deidad falcónida, Columna cilíndrica Norte
Chavín. Costa norte S10 AC



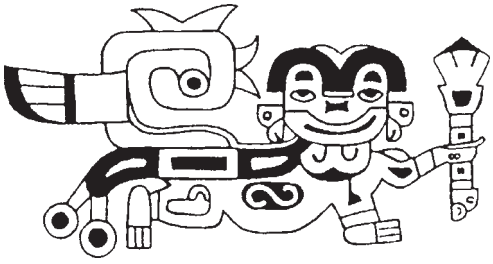
56 Pintura en cerámica. Deidad falcónida con trofeos
Tiawanaco. Sierra sur S7 DC



57 Cerámica pintada. Humano jaguar alado
Nazca. Costa centro S 2 DC



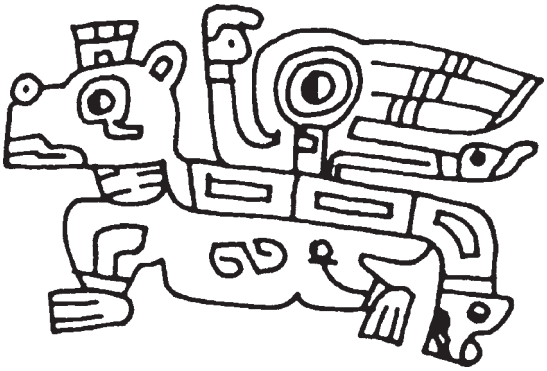
58 Pintura en cerámica. Felino humanizado
Nazca. Costa centro S2 DC

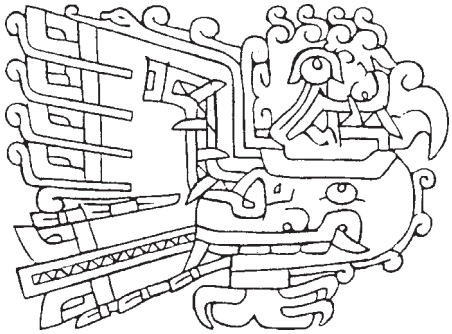


59 Pintura en cerámica. Felino humanizado
Tiawanaco. Sierra sur S2 DC

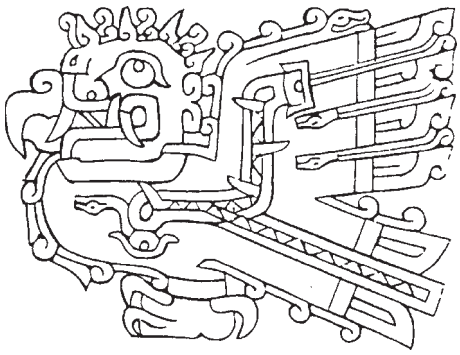
60 Pintura en cerámica. Felino alado
Tiawanaco. Sierra sur S2 DC

61 Pintura en cerámica. Felino alado humanizado
Nazca. Costa centro S2 DC



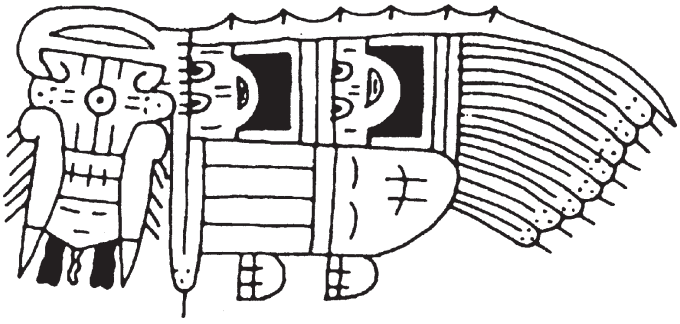


62 Piedra grabada. Deidad falcónida
Chavín. Costa norte S10 AC



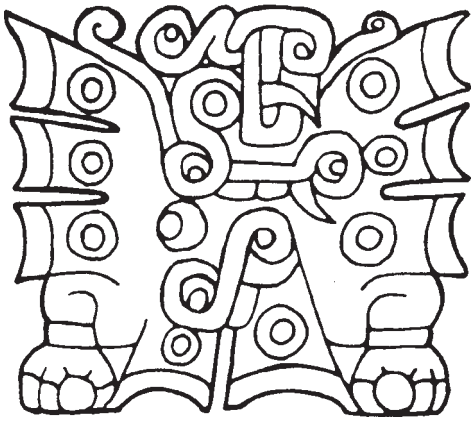
63 Piedra grabada. Deidad falcónida
Chavín. Costa norte S10 AC

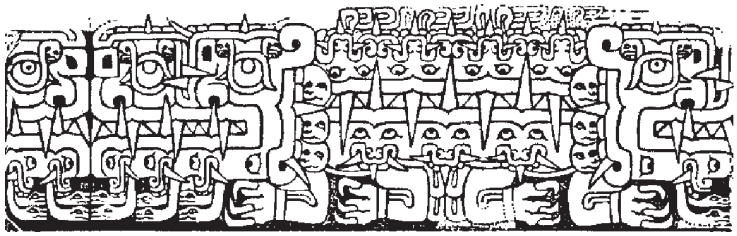
64 Pintura en cerámica. Felino alado
Nazca. Costa centro S2 DC



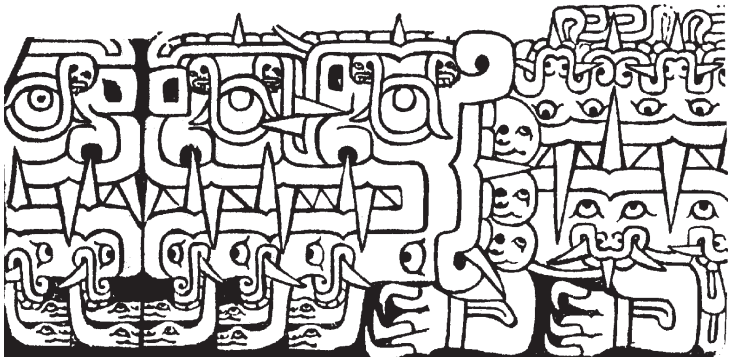
65 Piedra grabada. Deidad falcónida
Chavín. Costa norte S10 AC

66 Piedra grabada. Deidad falcónida.
Constelación de los 7 ojos «Choqechinchay»
Chavín. Costa norte S10 AC

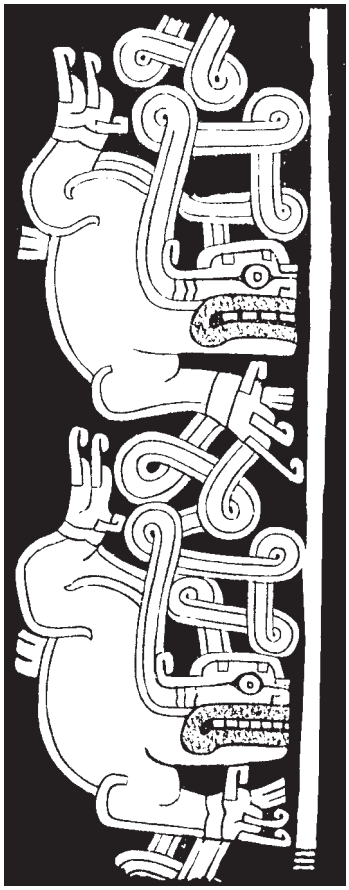




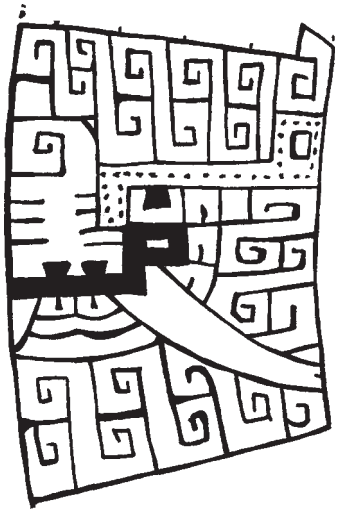
67 Piedra grabada. Cabezas felínicas confrontadas
Chavín. Costa norte S10 AC



68 Piedra grabada. Cabezas felínicas confrontadas. Detalle
Chavín. Costa norte S10 AC



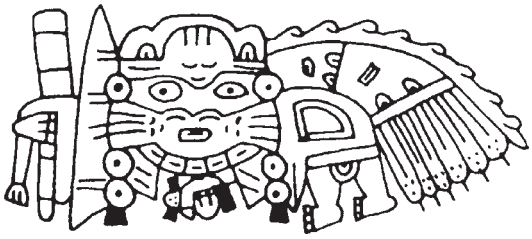
69 Textil pintado. Deidad felínica
Carhua. Costa central S10 AC



70 Mate pirograbado. Felinos
Poemape. Costa norte S10 AC

71 Mate pirograbado. Felinos
Poemape. Costa norte S10 AC

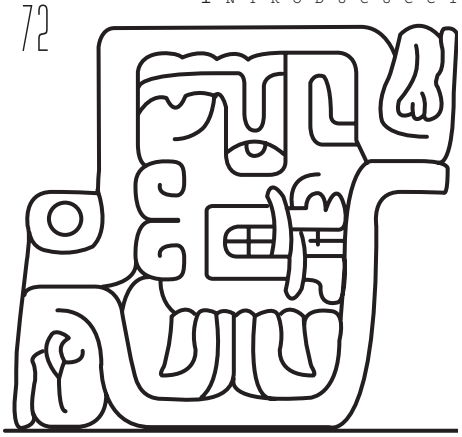
72 Piedra grabada. Deidad falcónida
Chavín. Costa norte S10 AC



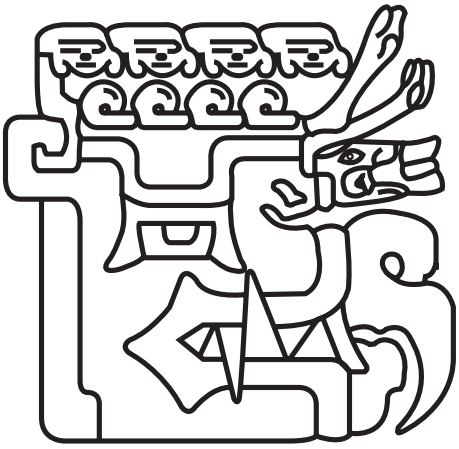
73 Cerámica pintada. Felino
Nazca. Costa centro S2 DC

74 Cerámica pintada. Felino humanizado
Nazca. Costa centro S2 DC

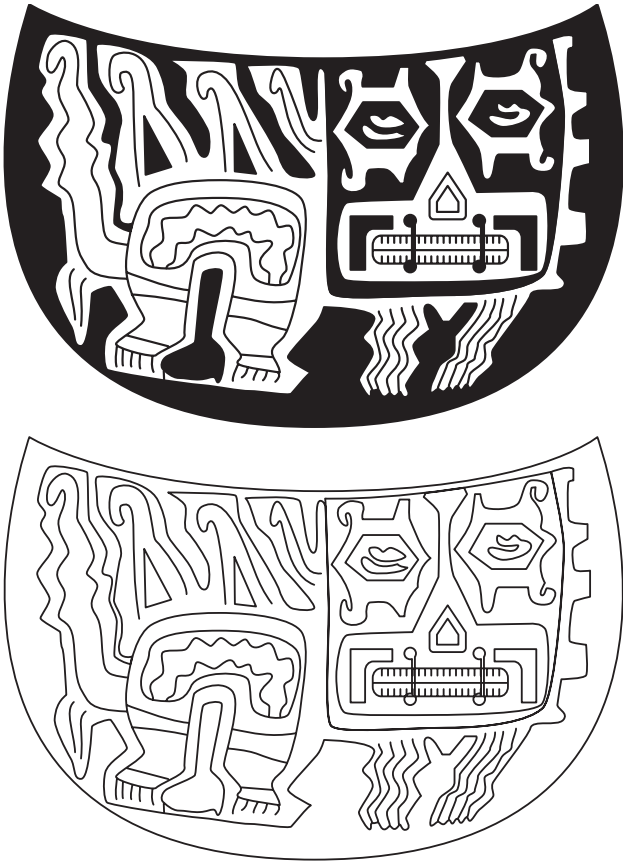
75 Cerámica pintada. Felino humanizado
Nazca. Costa centro S2 DC



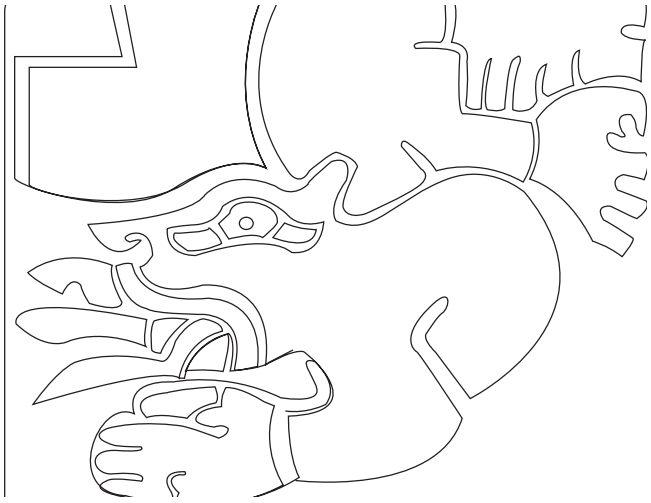
76 Piedra grabada. Felino
Chavín Sierra norte. S 10 ac



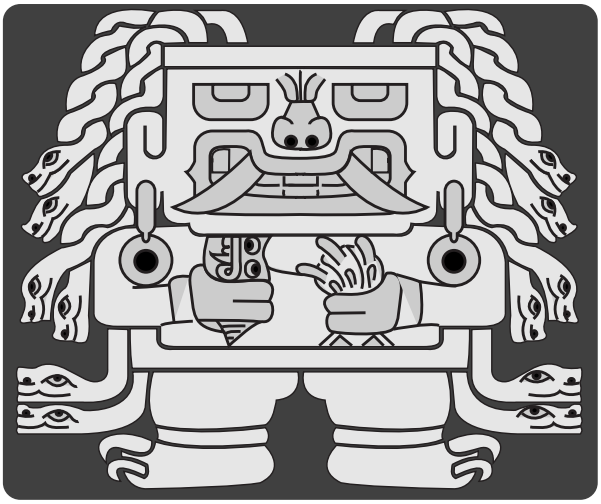
77 Piedra grabada. Felino Falcónida
Chavín Sierra norte. S 10 ac

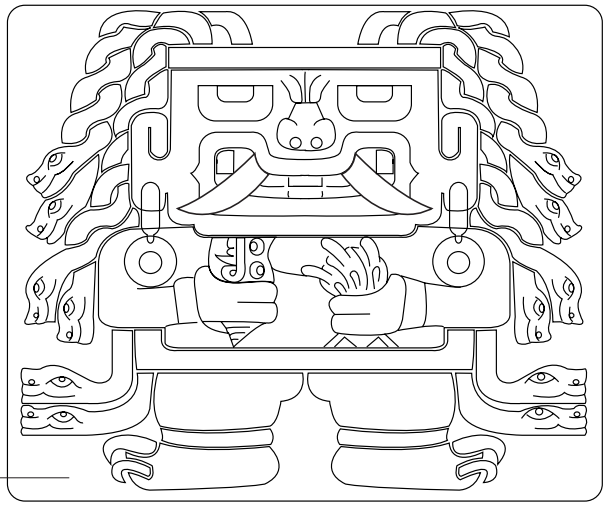


78 Mate pirograbado. Felino alado
Ocucaje Costa centro S 10 AC



79 Piedra grabada. Felino. Estela lítica
Chavín Sierra norte S 10 AC

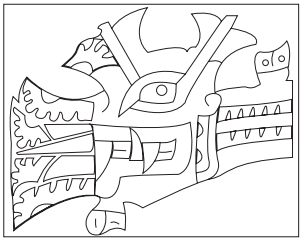




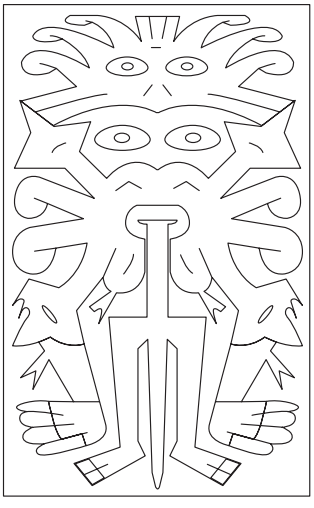
80 Estela lítica. Felino derivado del «Lanzón»
Chavín Sierra norte S 10 AC

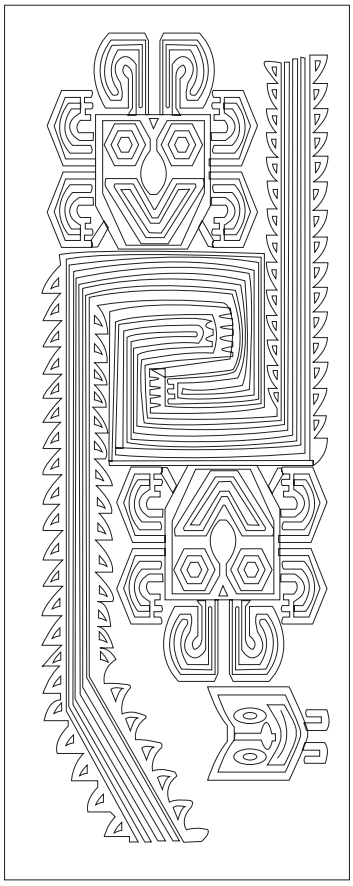
81 Pintura en cerámica. Felino con tocado
Nazca. Costa central. S2 DC

82 Pintura en textil. Felino
Chavín Sierra norte S 10 AC



83 Pintura en cerámica. Felino
Nazca. Costa central. S2 DC

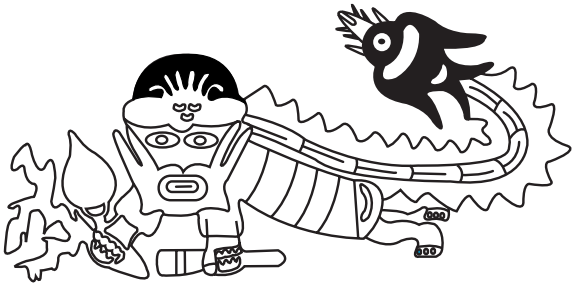




84 Cerámica pintada. Felino
Wari Sierra central S 7 DC

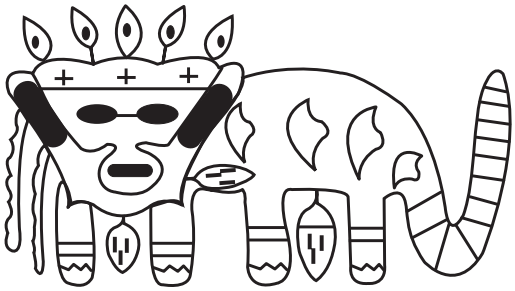
85 Textil. Serpiente bicéfala
Paracas. Costa central. S2AC

86 Cerámica pintada. Felino
Wari Sierra central S 7 DC

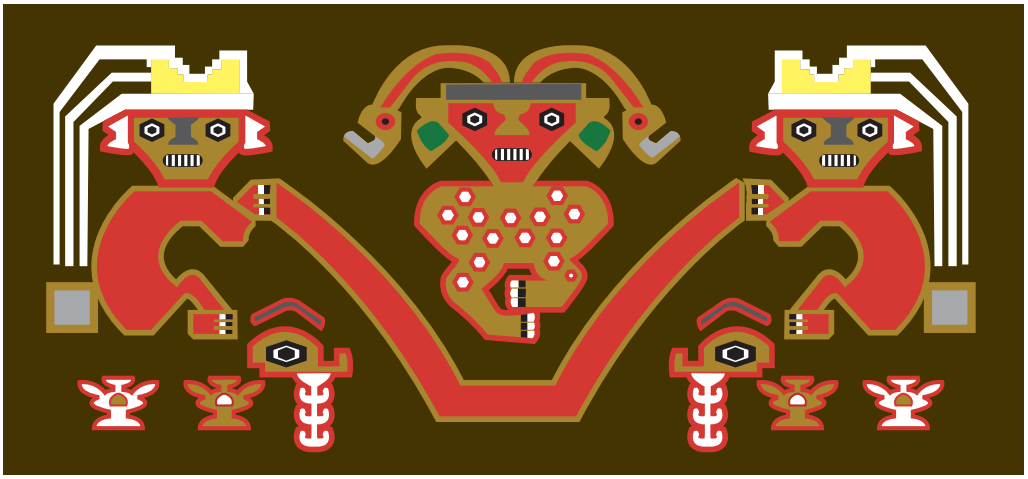


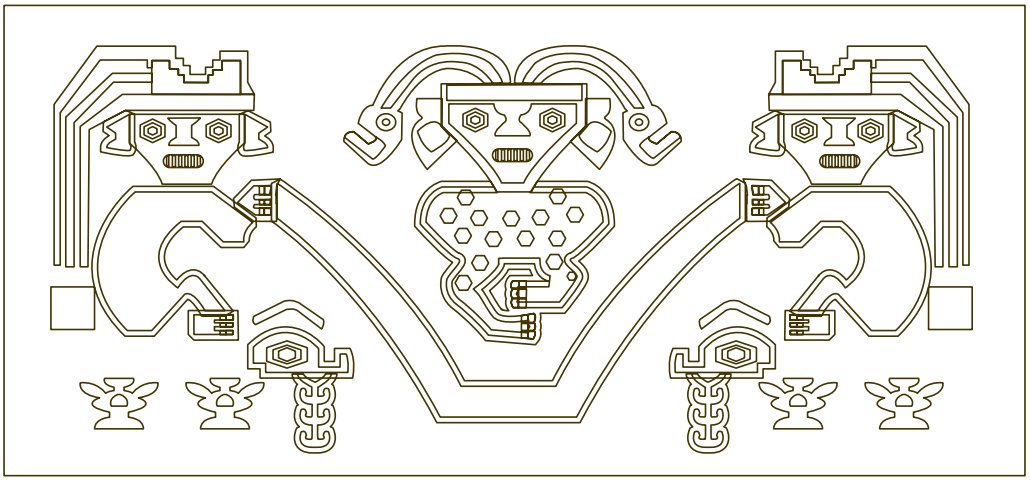
87 Pintura en cerámica. Felino humanizado
Nazca. Costa central. S 2 DC

88 Pintura en cerámica. Felino
Nazca. Costa central. S 2 DC



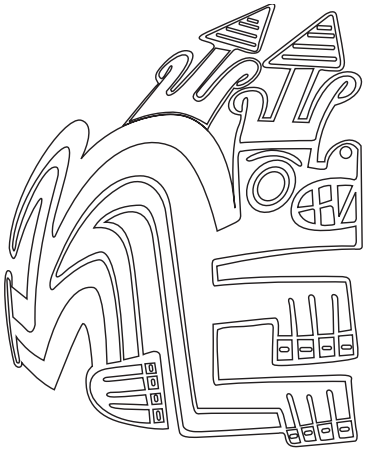
89 Pintura en cerámica. Felino
Nazca. Costa central. S 2 DC

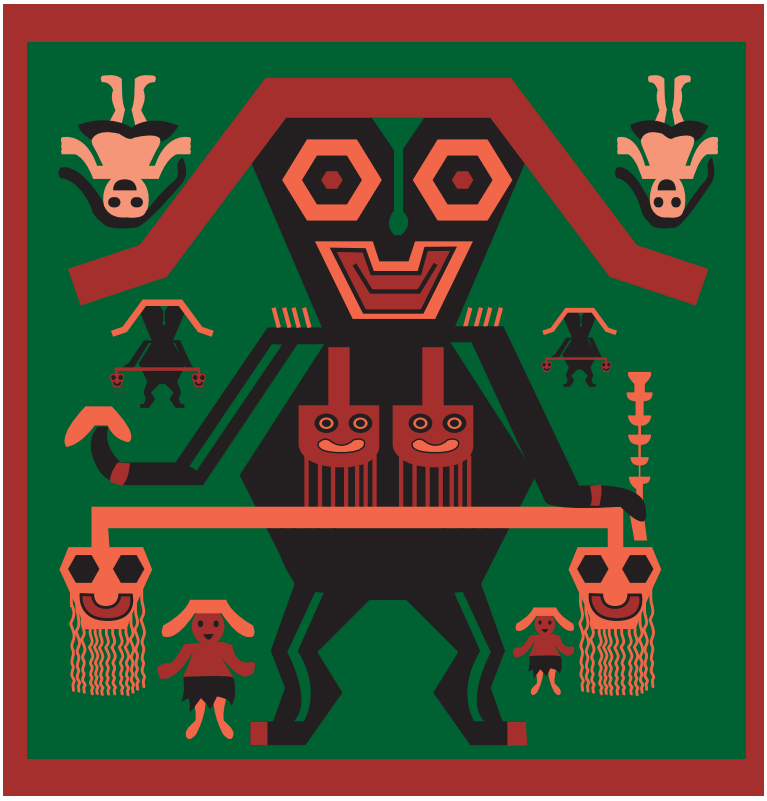


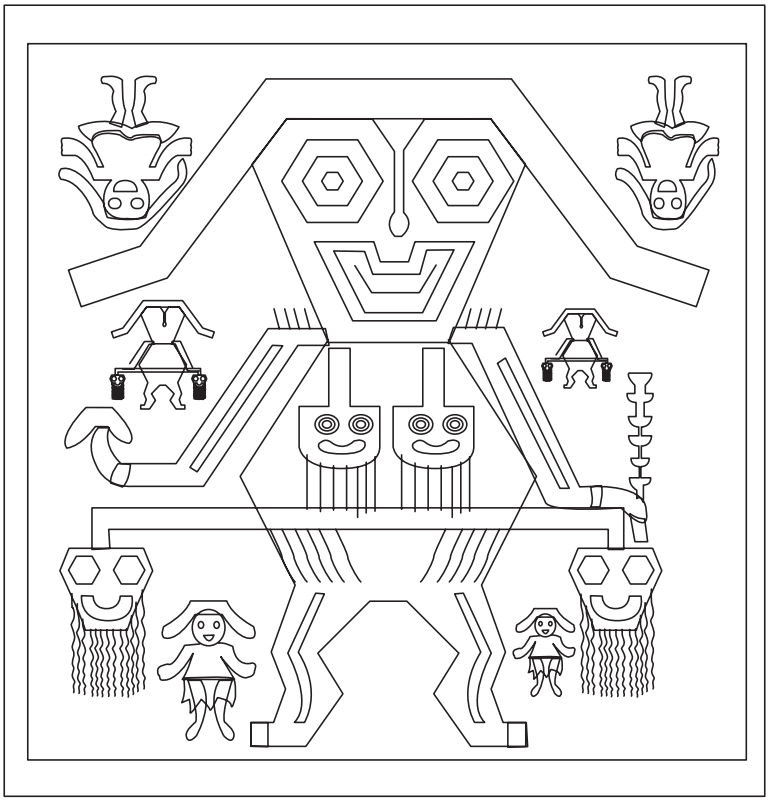


90 Textil Deidades felínicas
Chimu Costa norte S 11 DC

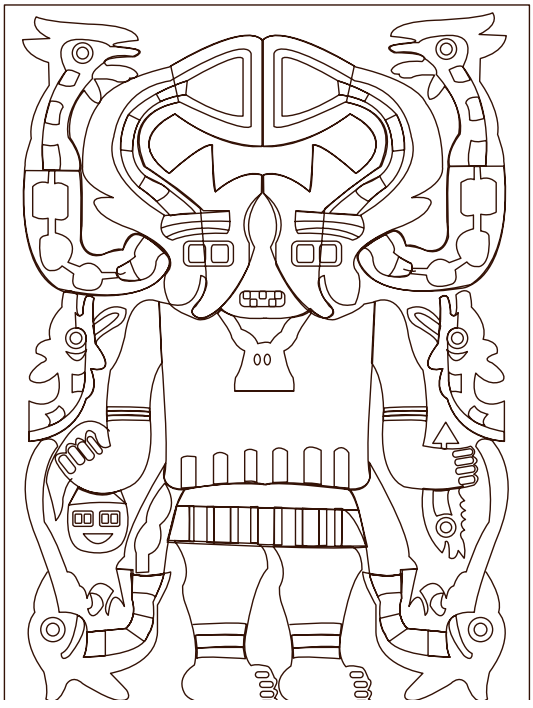
91 Pintura en cerámica. Felino
Wari. Sierra central. S 7 DC

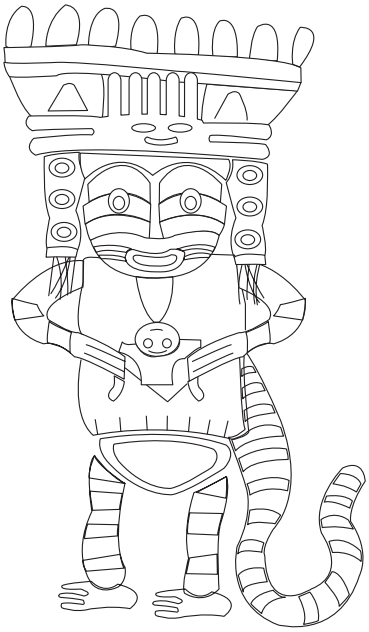






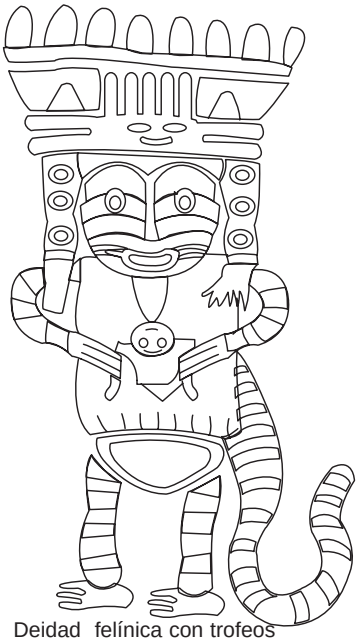
92 Textil Deidad con trofeos
Chimu Costa norte S 11 DC



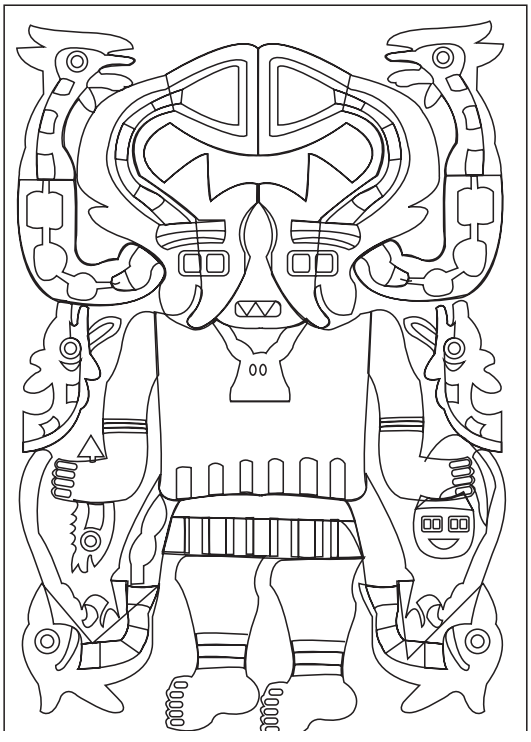


93 Textil Deidad felínica con trofeos
Paracas Costa Central. S 2 DC

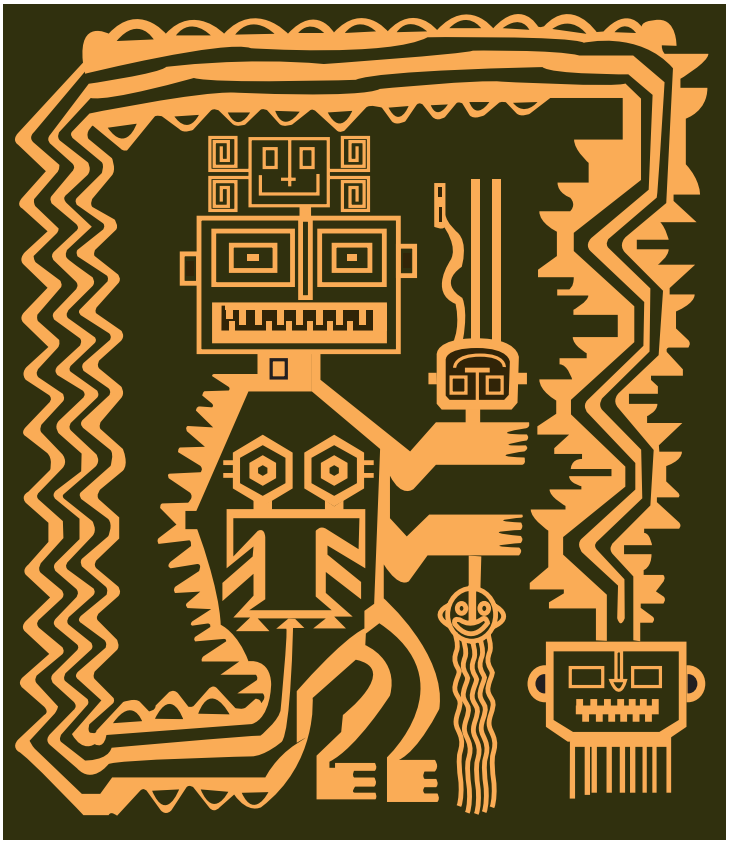
94 Textil Deidad felínica
Paracas Costa Central. S 2 DC

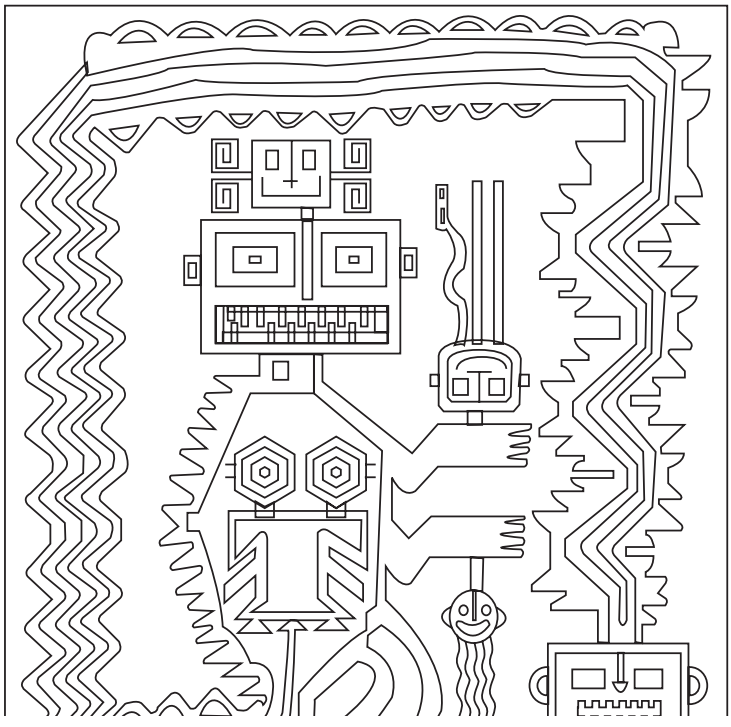


95 Textil Deidad felínica con trofeos
Paracas Costa Central. S 2 DC

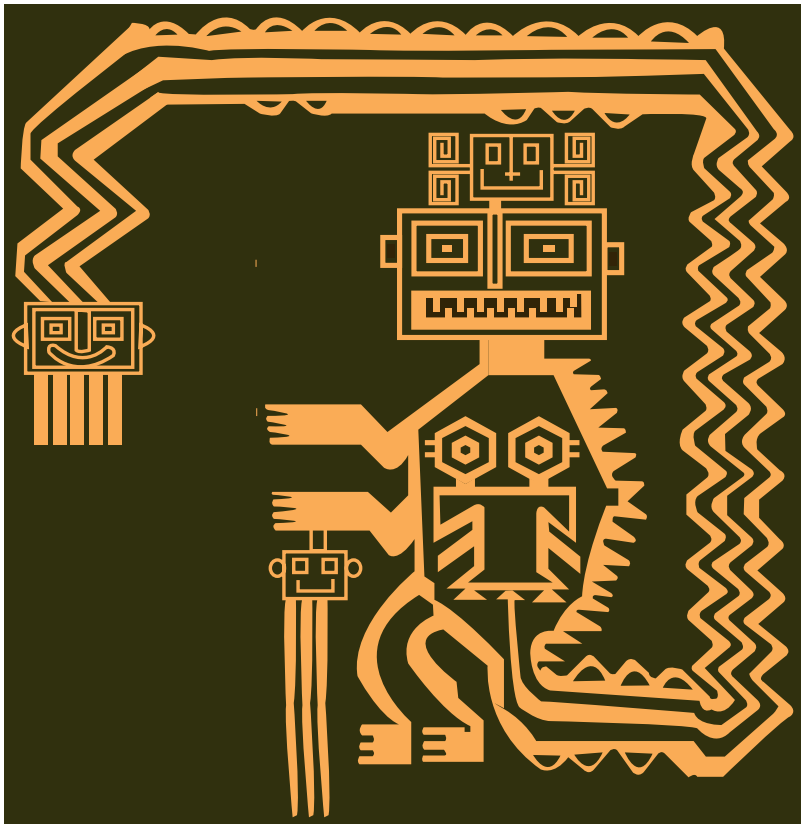


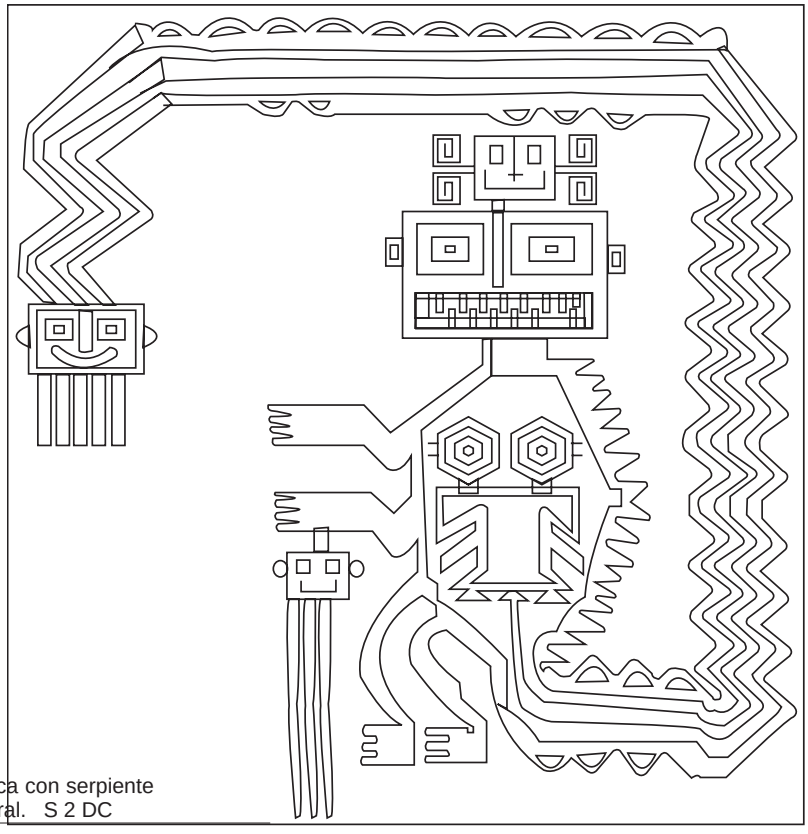
96 Textil Deidad felínica con trofeos
Paracas Costa Central. S 2 DC



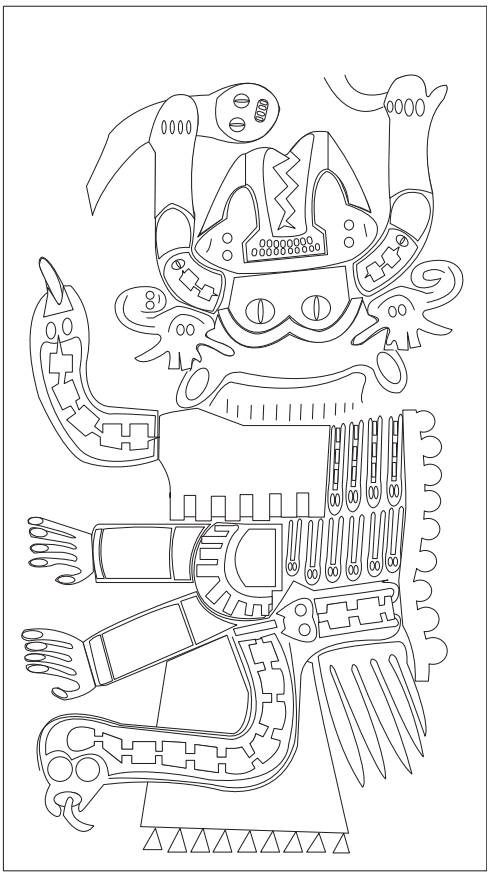


96 Textil Deidad felínica con serpiente
Paracas Costa Central. S 2 DC



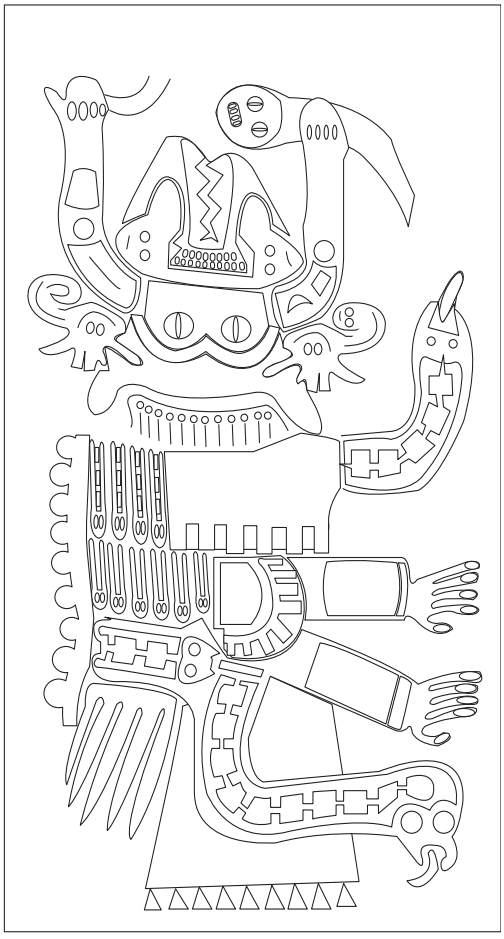


97 Textil Deidad felínica con serpiente
Paracas Costa Central. S 2 DC



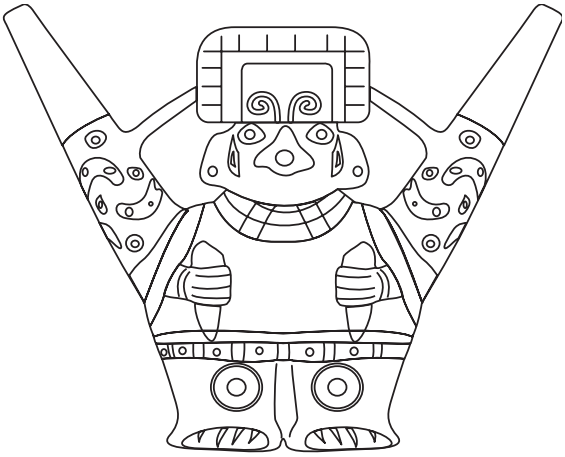
98 Textil Deidad felínica alada
Paracas Costa Central. S 2 DC

99 Cerámica pintada Deidad felínica
Nazca Costa Central. S 2 DC

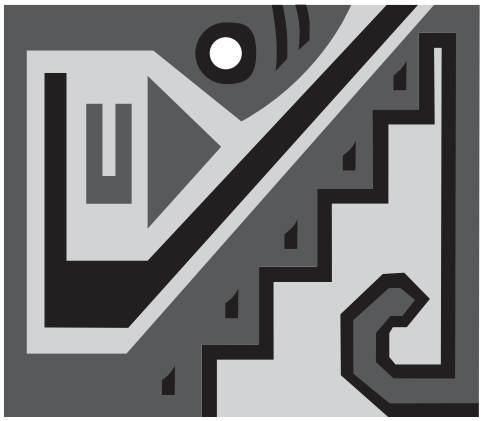


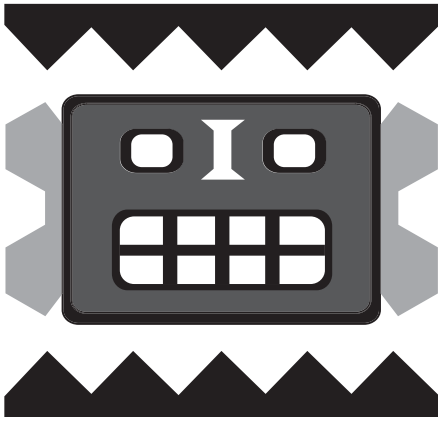
100 Textil Deidad felínica alada con serpiente
Paracas Costa Central. S 2 DC

101 Cerámica paintada Deidad cánida
Nazca Costa Central. S 2 DC



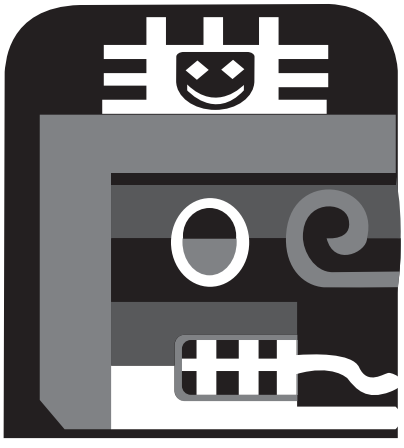
102 Textil polícromo Abstracción de felinos
Huari Sierra Central. S 7 DC

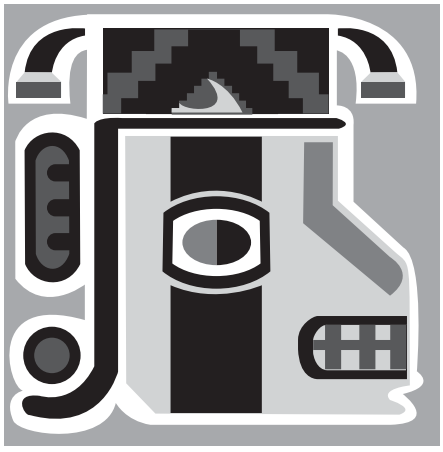


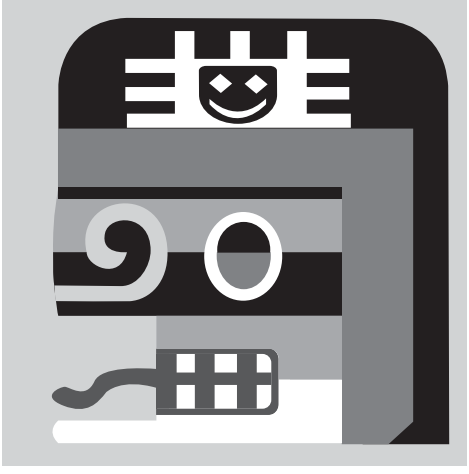


103 Cerámica pintada Serpiente bicéfala y felino
Wari Sierra Central. S 7 DC

104 Cerámica pintada Deidad felina
Wari Sierra Central. S 7 DC







Serpientes

Amaru, la serpiente sagrada y Machacuay, la serpiente ritual de oro o de lana multicolor trenzada, o la constelación luminosa de la serpiente de plata, ambos están asociados a *Illapa*, el rayo que dibuja con su luz en el cielo la constelación de la serpiente. La honda, la soga que dispara, el arma ritual del trueno. *Illapa* es el dueño de los jaguares y los chamanes. Las mujeres que parían durante una tormenta con rayos, ofrendaban a su hijo para que sean sacerdotes. Los nacidos anormales o con malformaciones físicas, así como los mellizos, eran considerados hijos de *Illapa*, chamanes en potencia.

La serpiente bicéfala representa la dualidad del ciclo biológico, su finitud y su permanente renovación. La correspondencia de los contrarios, su lucha necesaria y su complementareidad vital. El Amaru que cambia de piel y renace de sí mismo sin perecer. El tiempo que renueva y regenera, desecha lo inservible y se renueva de adentro hacia afuera; la renovación fluye, emerge del interior. Serpiente con un cuerpo que no tiene final, tiene dos inicios opuestos que dominan el presente y el pasado, crece hacia el pasado y hacia el futuro, el tiempo es su dominio: el pasado y el presente conviven en su espacio. El tiempo no tiene incógnitas para ella, es la liana sagrada y ritual que conduce al hombre a

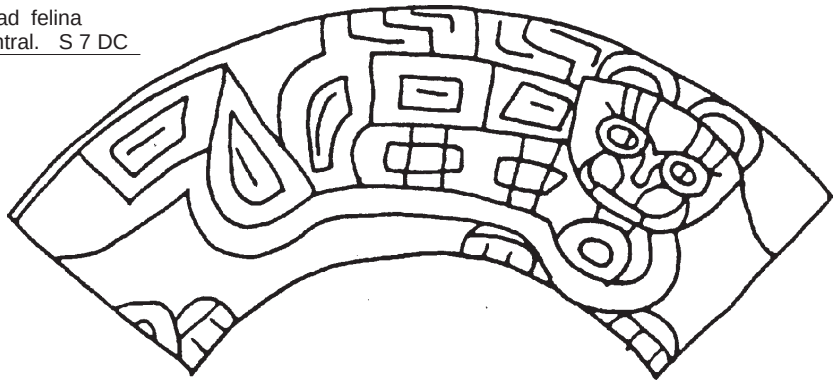
Dioses,Serpientes y Pájaros

vislumbrar su verdadera naturaleza y su conexión con el cosmos, es la soga del alma, el ayawasca que maneja el chamán en el más profundo, terrible y hermoso viaje humano.

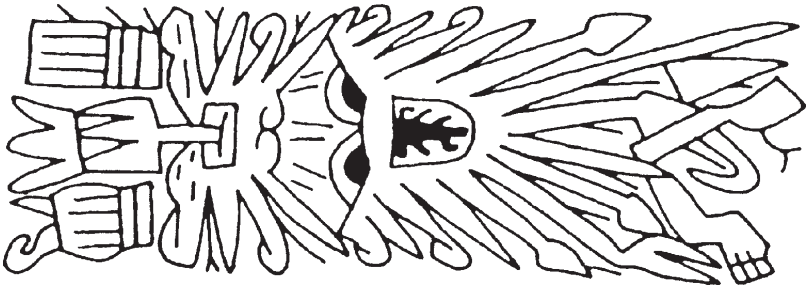
Falcónidas

Halcón, águila, cóndor, kuntur, cernícalo, *Anqa, killincha*. Representan la máxima potencialidad entre los animales del aire. Aves poderosas dueñas del cielo, del dominio visual del espacio terrestre, de la velocidad de desplazamiento y de la certeza y precisión del ataque y la fuga. Invencible por el hombre desarmado, sólo permite que otros capturen sus residuos y deshechos. Pocas veces se representa sola, casi siempre asociada al felino y la serpiente. Su representación marcada es en Chavín, desaparece prácticamente en Moche y Nazca; regresa con fuerza en Wari y Tiawanaco.

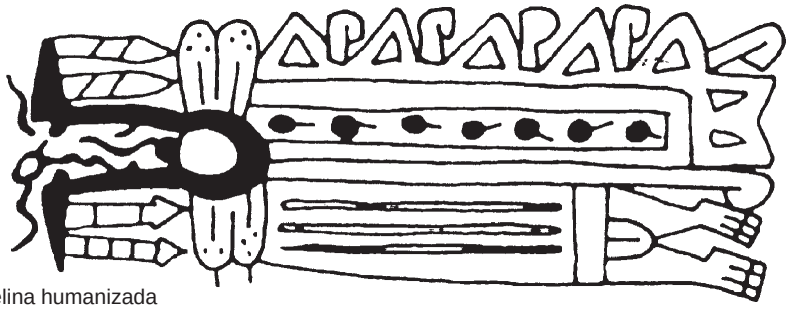
108 Cerámica pintada Deidad felina
Tiawanaco Sierra Central. S 7 DC



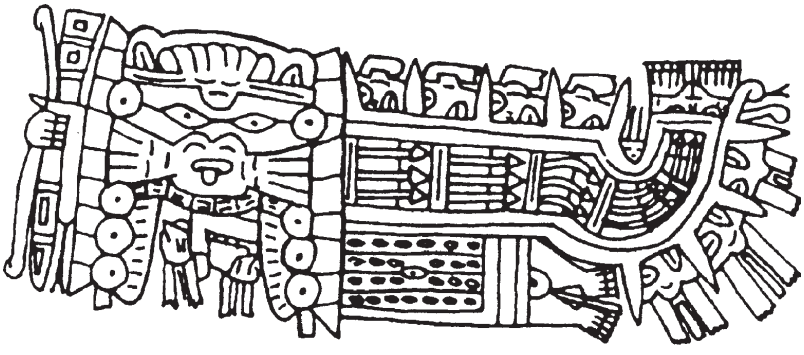
109 Cerámica pintada Deidad felina
Nazca. Costa Central. S2 DC

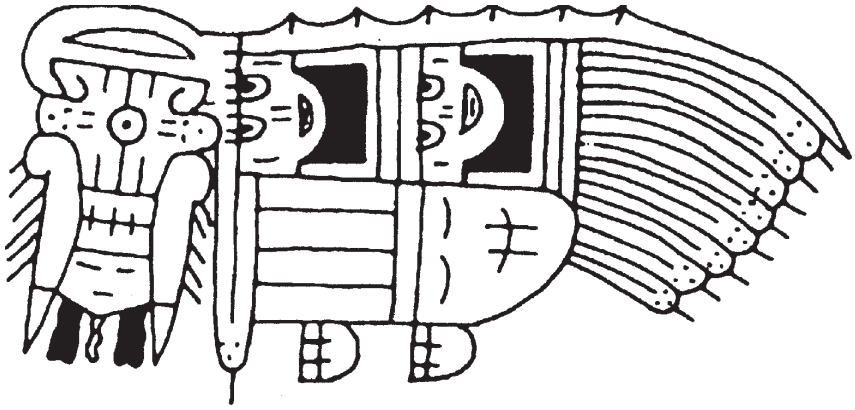


110 Cerámica pintada Deidad felina humanizada
Nazca. Costa Central. S2 DC

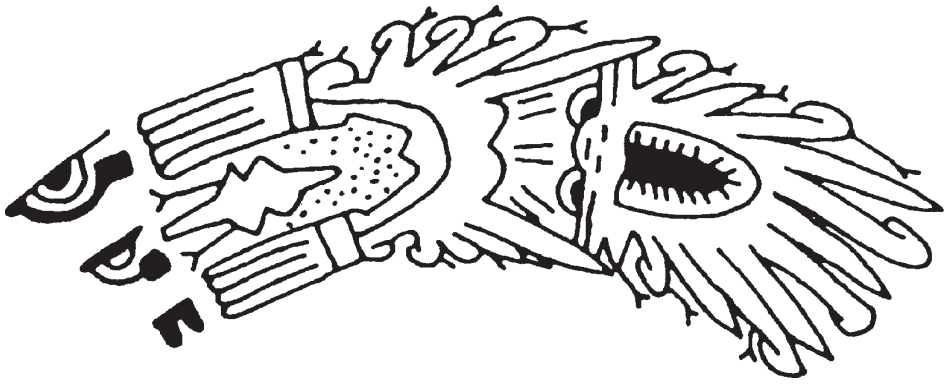


111 Cerámica pintada Deidad felina humanizada
Nazca. Costa Central. S2 DC



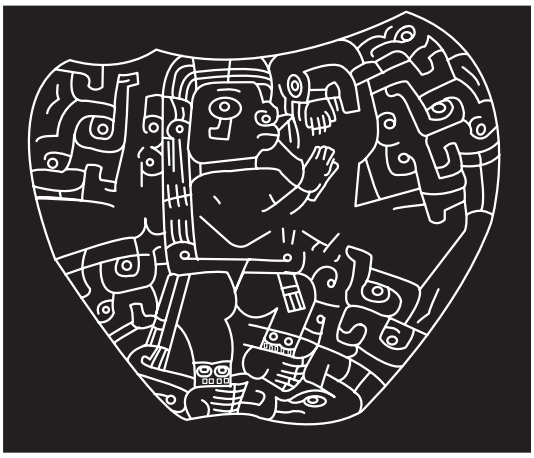


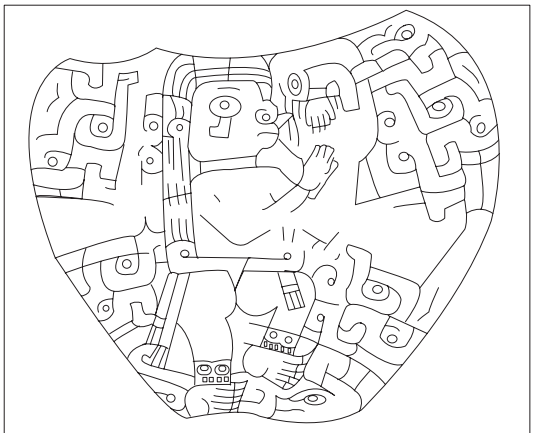
112 Cerámica pintada Deidad felina alada
Nazca. Costa Central. S2 DC



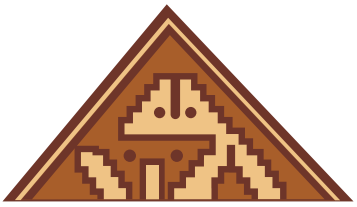
113 Cerámica pintada Deidad felina
Nazca. Costa Central. S2 DC

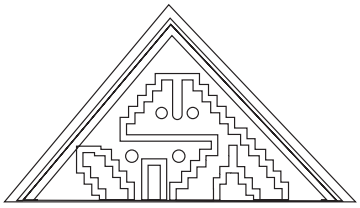
114 Cerámica pintada Deidad felina humanizada
Nazca. Costa Central. S2 DC





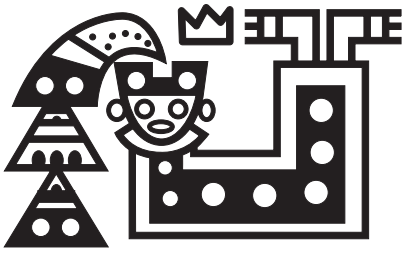
115 Concha labrada Personaje tocando pututo
Chavín. Sierra norte S11 AC

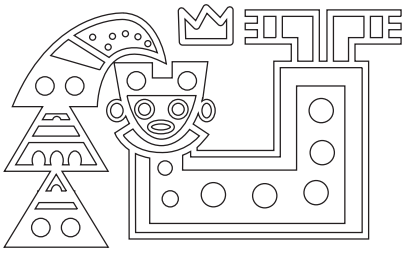




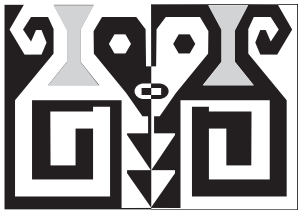
116 Cerámica pintada Serpiente bicéfala
Huari. Sierra Central. S7 DC

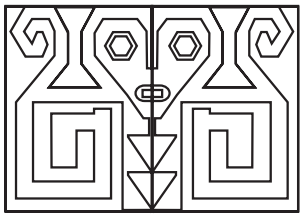
117 Textil polícromo Deidad serpiente humanizada
Chancay. Costa Central. S11 DC

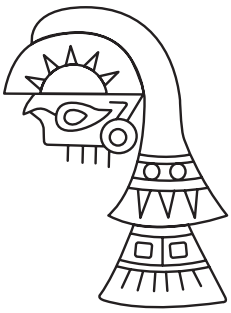


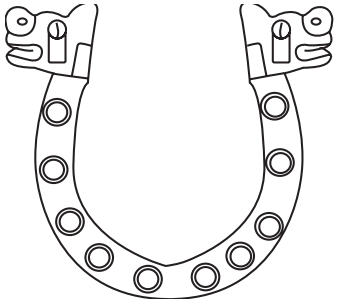


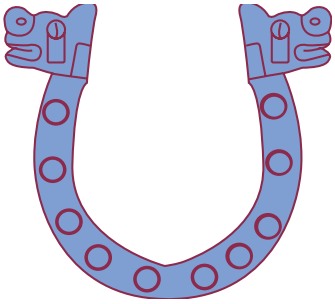
118 Cerámica pintada Serpiente humanizada
Wari. Sierra Central. S7 DC







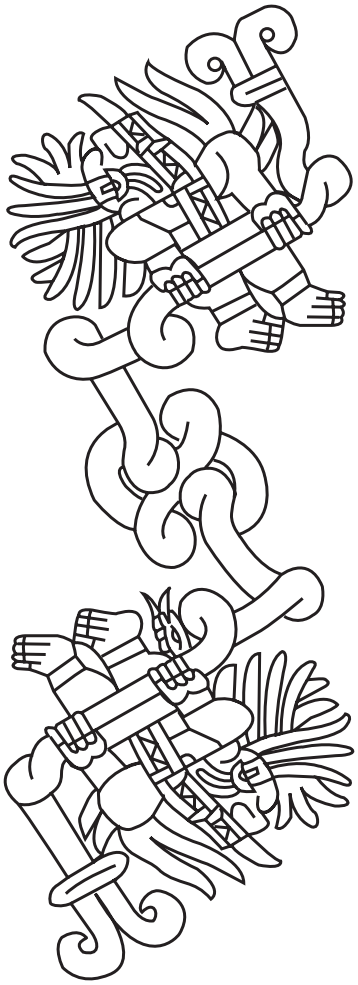


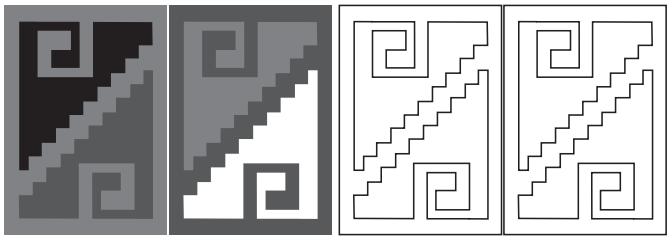


119 Cerámica pintada Deidad felina humanizada
Nazca. Costa Central. S2 DC

120 Cerámica pintada Deidad felina humanizada
Nazca. Costa Central. S2 DC

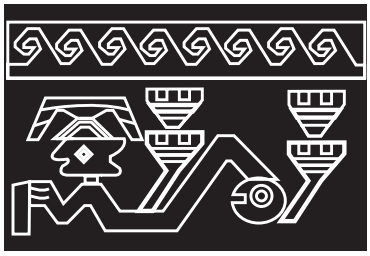
121 Piedra labrada felinos alados y serpientes
Cupisnique. Costa Norte. S11 AC

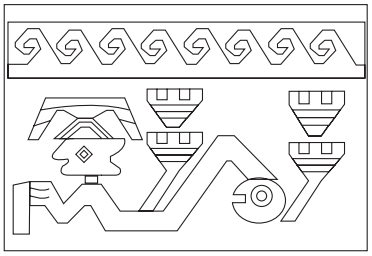




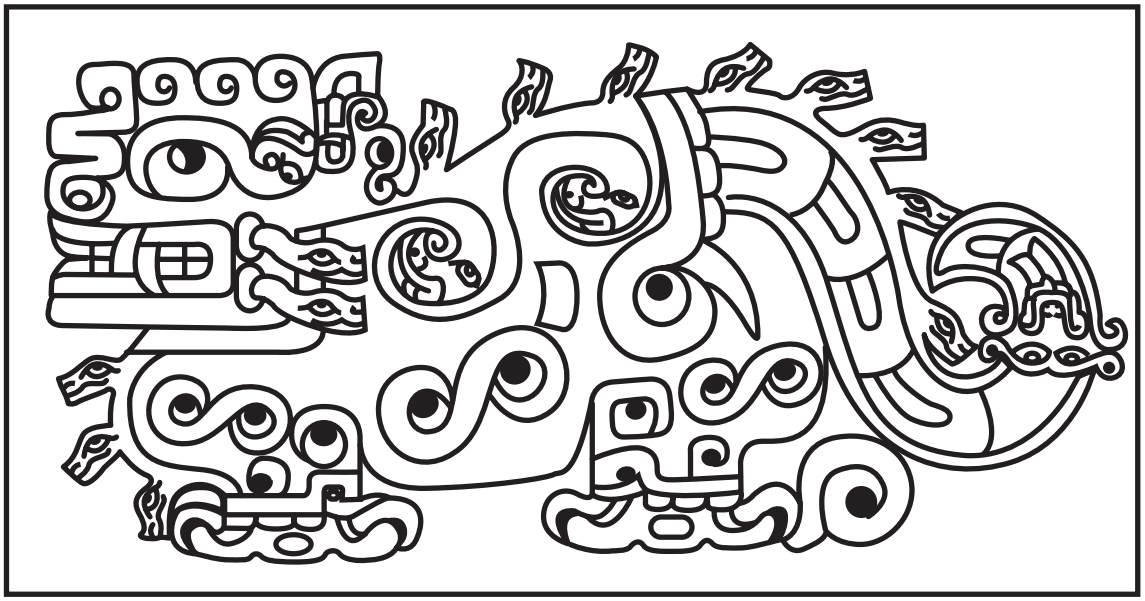
122 Textil polícromo. Abstracción de serpientes bicéfalas
Wari. Sierra centro. S7 DC

124 Cerámica escultórica felino alados
Vicús. Costa Noarte. S2 DC

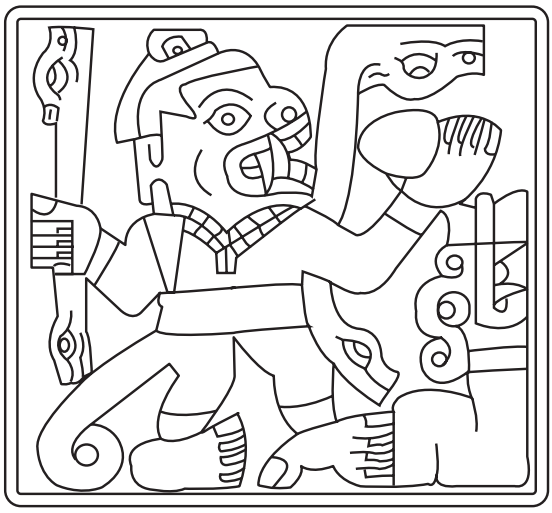




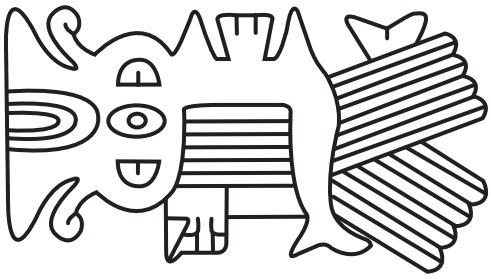
123 Textil polícromo. Serpientes bicéfalas
Wari. Sierra centro. S7 DC



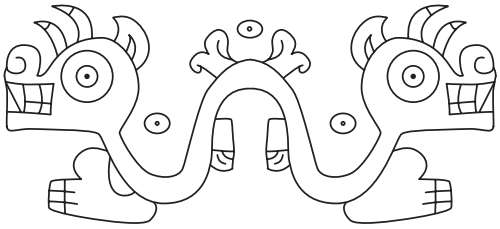
125 Piedra labrada felinos alados y serpientes
Chavín. Sierra Norte. S11 AC



127 Piedra labrada felino y serpientes
Chavín. Costa Norte. S11 AC



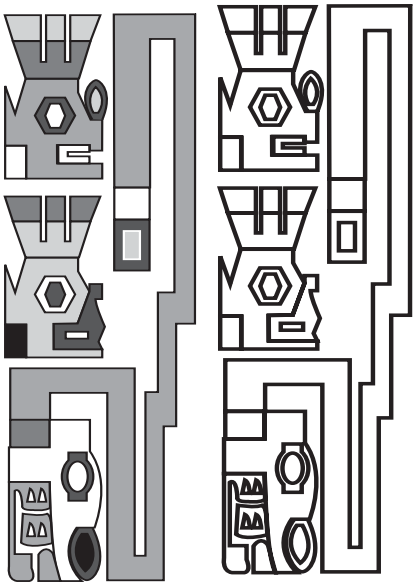
128 Cerámica pintada. Pez alado
Nazca. Costa Central. S2 DC

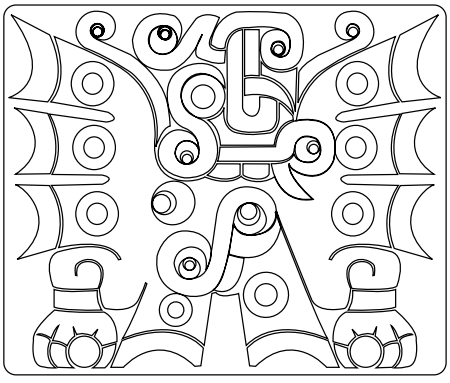


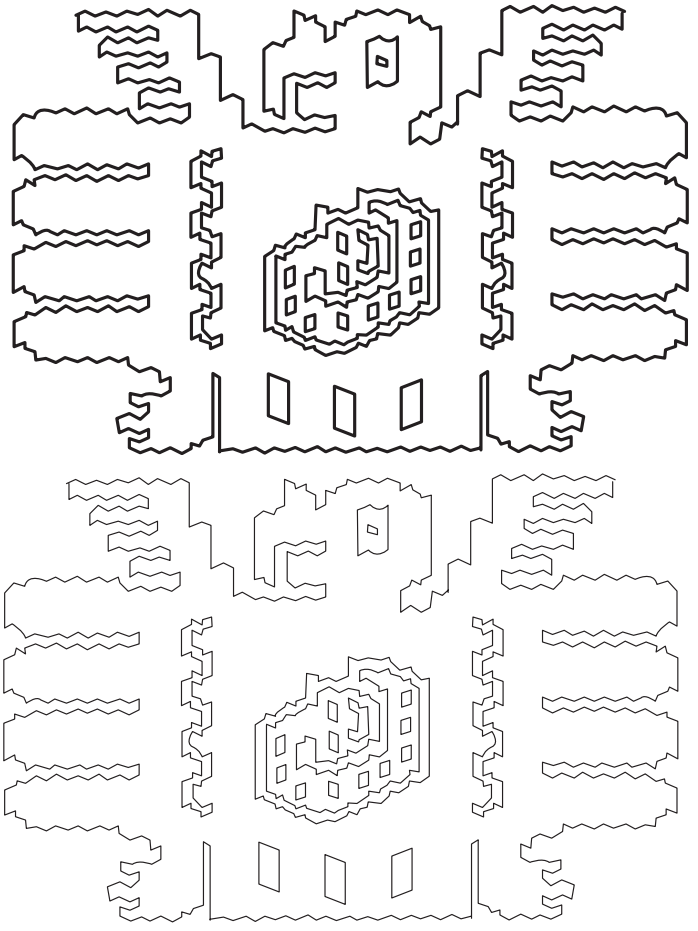
129 Cerámica pintada serpiente bicéfala
Tiawanaco. Sierra central. S7 DC

131 Piedra labrada felinos alados y serpientes
Chavín. Costa Norte. S11 AC

126 Textil polícromo serpientes y trofeos
Wari. Sierra central. S7 DC

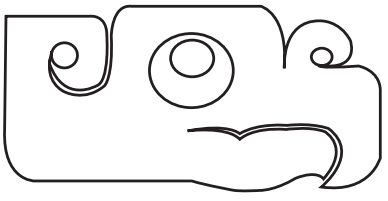




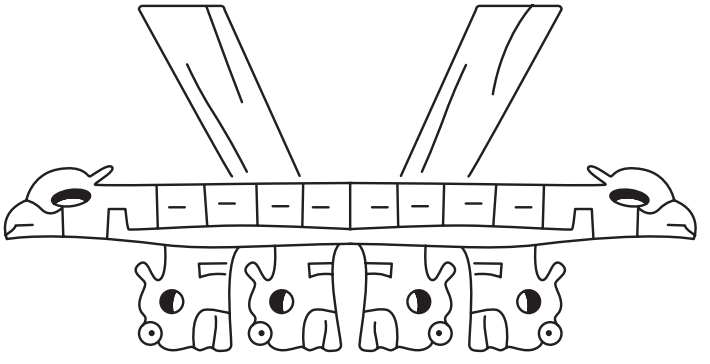


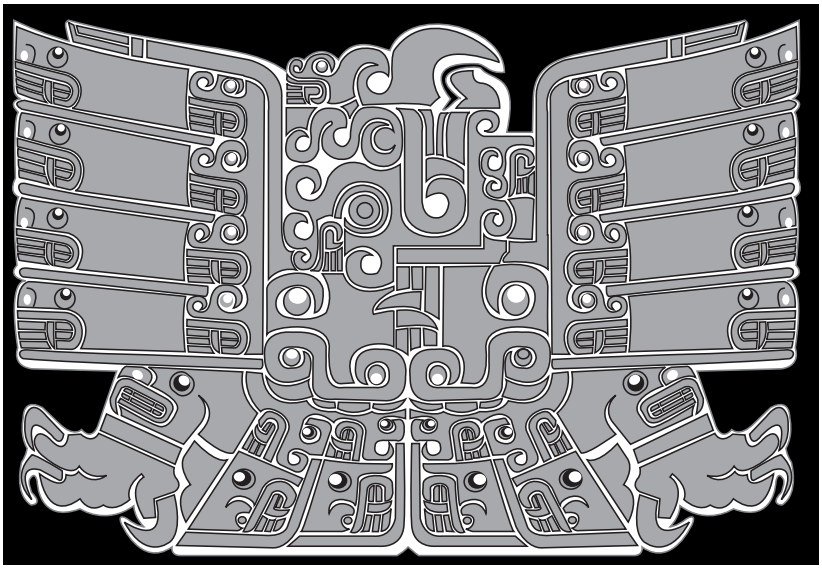
132 Textil Cóndor y serpiente
Huaca Prieta. Costa Norte. S 50 AC

133 Piedra labrada Cóndor
Chavín. Costa Norte. S11 AC

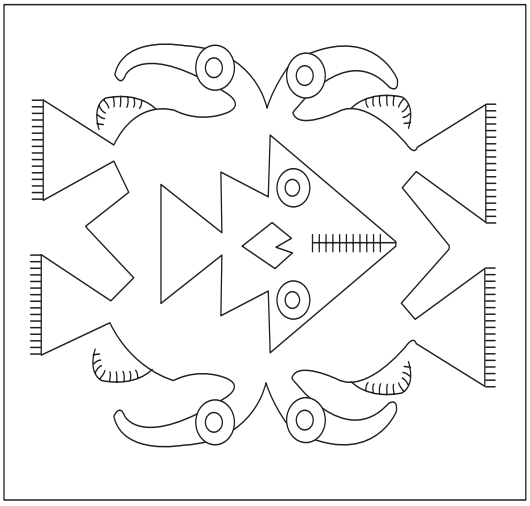


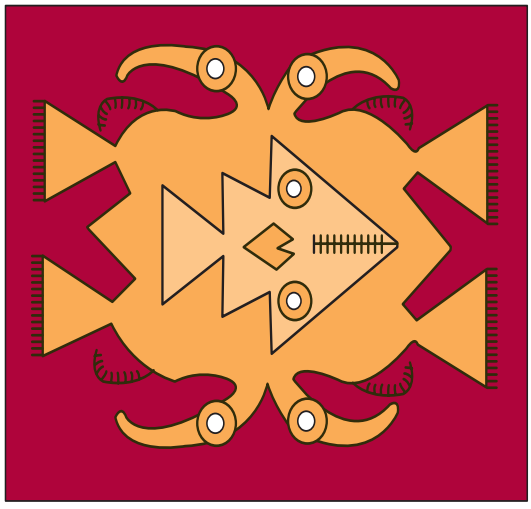
134 Cerámica polícroma, felinos alados y serpientes
Tiawanaco Sierra central. S7 DC



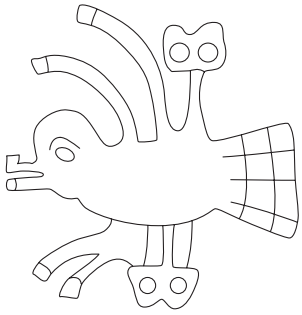


137 Piedra labrada Falcónida
Chavín. Costa Norte. S11 AC

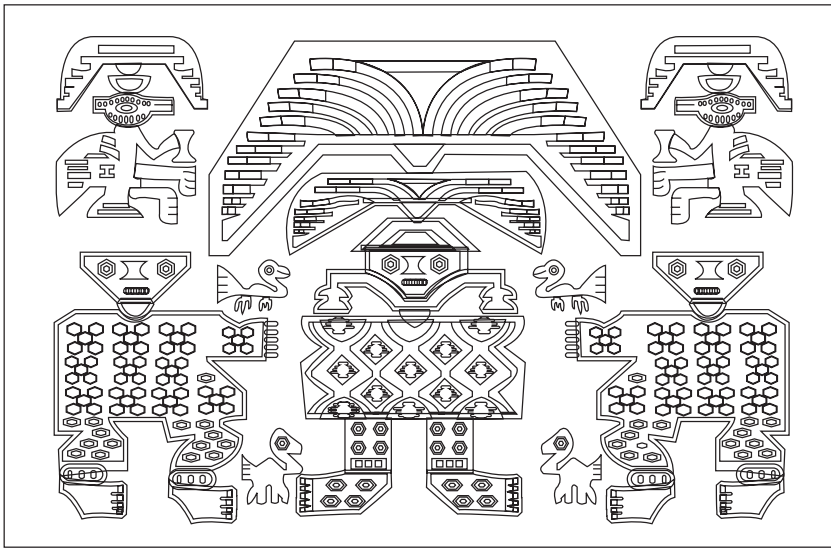




138 Cerámica escultótrica Falcónida
Nazca. Costa central. S2 DC



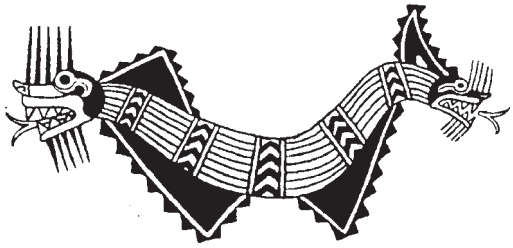
136 Cerámica Ave felínica
Tiawanaco. Sierra central. S7 DCS



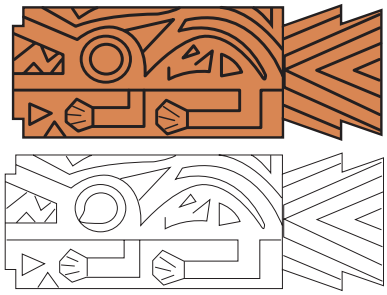
139 Textil policromo. Deidades falcónidas y felínicas
Ancón. Costa central. S10 AC

140 Pintura en cerámica. Serpiente humanizada
Moche. Costa norte. S2 DC

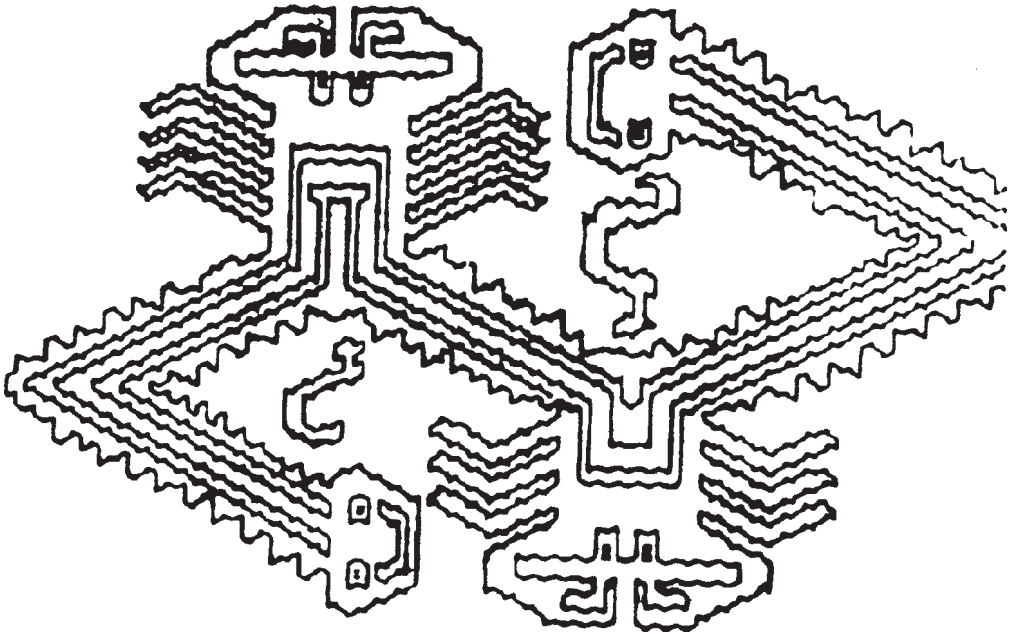
143 Pintura en cerámica. Serpiente
Moche. Costa norte. S2 DC



142 Pintura en cerámica. Serpiente bicéfala marina
Moche. Costa norte. S2 DC



141 Pintura en cerámica Pez felino
Wari. Costa central. S7 DC

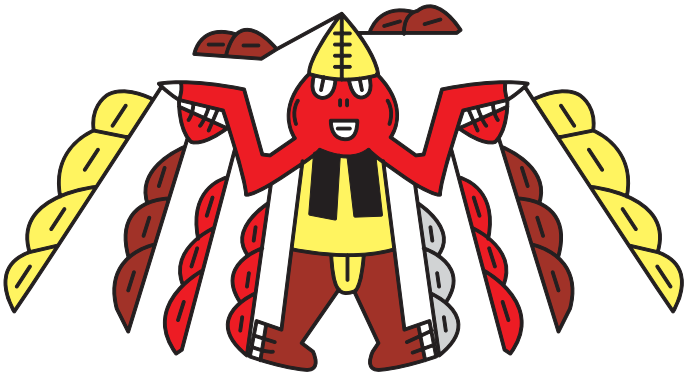


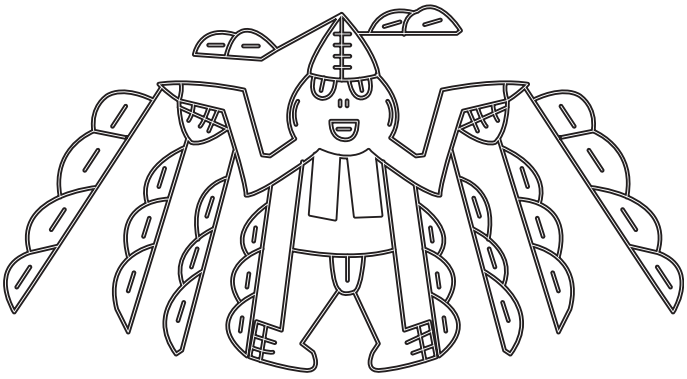
144 Textil. Serpiente bicéfala
Huaca Prieta Costa norte. S50 AC

145 Pintura en cerámica. Serpientes, saurios y felinos
Moche. Costa norte. S2 DC

Figuras antropomorfas con atributos de animales sagrados. Cuerpo, cabeza y miembros humanos. Bocas de jaguar, cabellos y tocados de serpientes. Vaginas dentadas premunidas de colmillos. Atributos alargados, báculos, sogas, lianas con terminales de cabezas ofídicas, cinturones de serpientes. Cabezas cercenadas, miembros anatómicos sueltos, ídolos humanizados. Los seres míticos representan a los ancestros de los poderosos y los sacerdotes. Son las huacas sagradas, temidas y veneradas. Los seres antropomorfos son los fenómenos naturales como el rayo y astros como el sol, la luna, también personifican a las más altas montañas. Los seres humanizados multiplican sus poderes por las alegorías de sus atributos zoomorfos. Visualizaciones de su relación con la muerte y la vida detrás de la muerte. Visualización de los espacios donde se desarrollan todas las formas de vida, de muerte y renacimiento. Sacrificios rituales animados de la fuerza *qamac* que recorre los tres mundos.

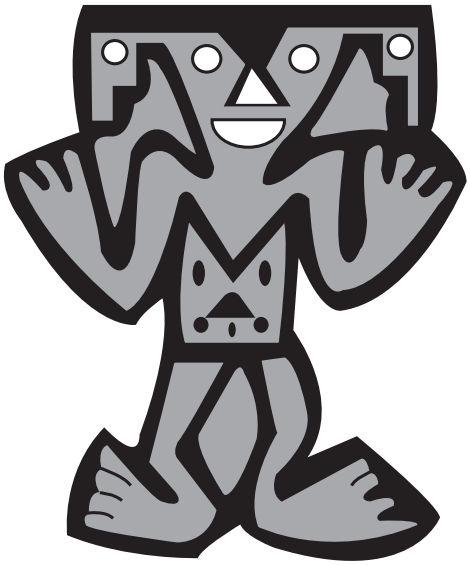
Antropomorfos

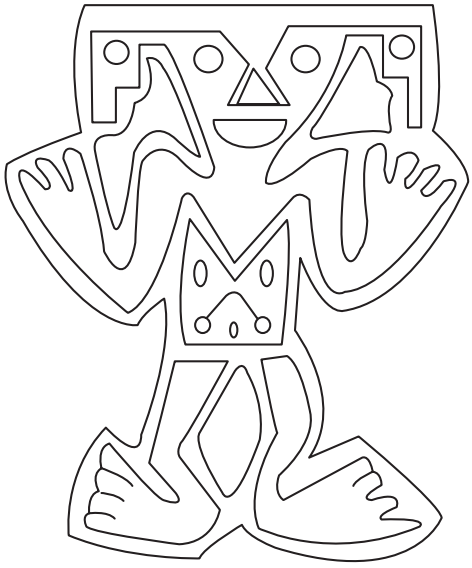




146 Pintura en cerámica. Sembrador con dádivas
Nazca. Costa central. S2 DC

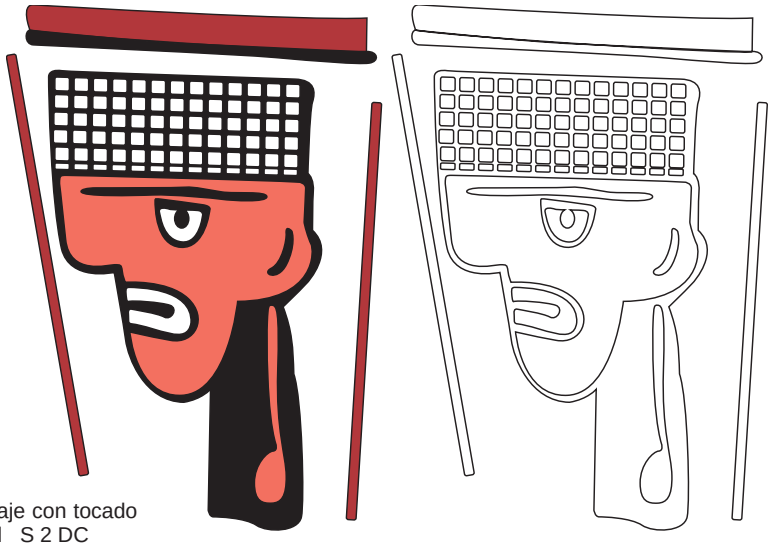
147 Pintura en cerámica. Sembrador con dádivas
Nazca. Costa central. S2 DC





150 Pintura en tela. Personaje con tocado
Chancay S 11DC

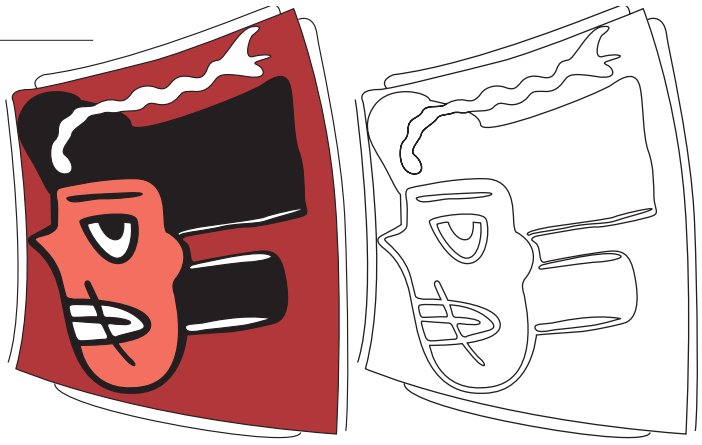
149 Pintura en tela. Rostro humano
Chancay S 11DC

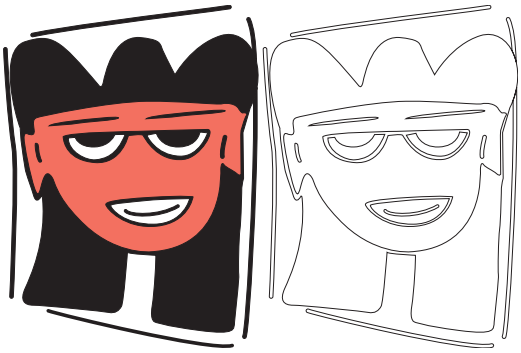


151 Pintura en cerámica. Personaje con tocado
Nazca Costa central S 2 DC

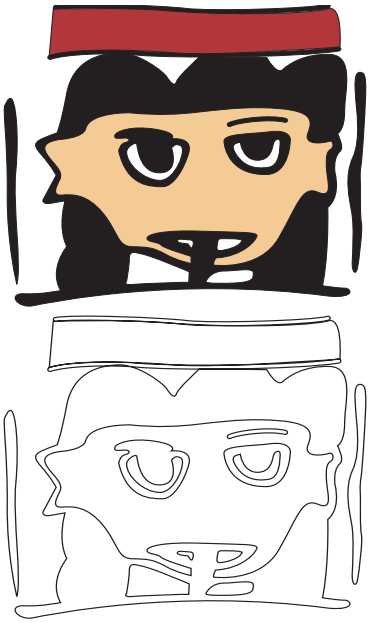
152 Pintura en cerámica. Cabezas trofeo
Nazca Costa central S 2 DC

153 Pintura en cerámica. Cabeza trofeo
Nazca Costa central S 2 DC

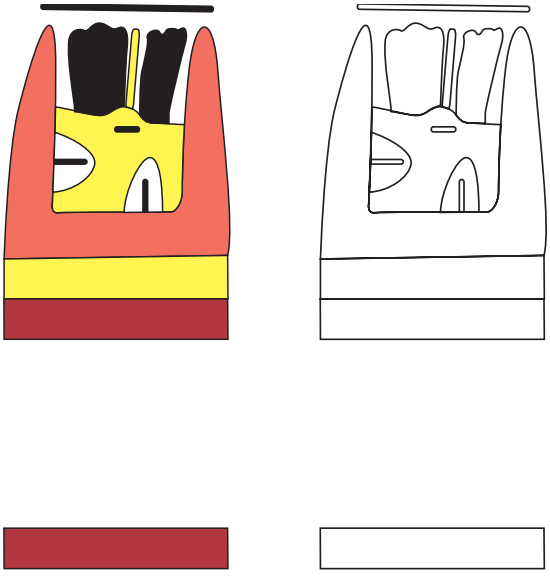




154 Pintura en cerámica. Cabezas humana
Nazca Costa central S 2 DC



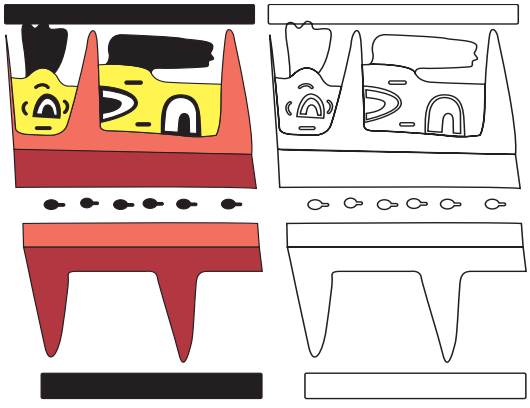
155 Pintura en cerámica. Cabeza
Nazca Costa central S 2 DC

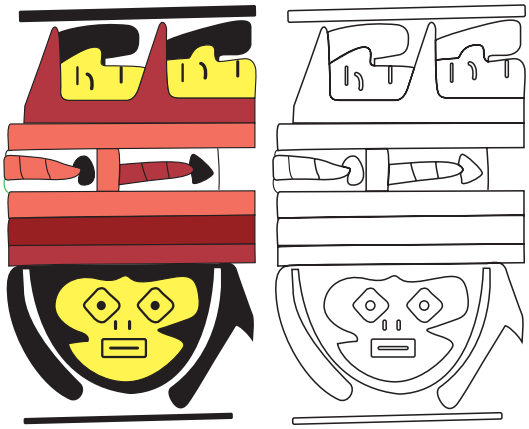


157 Pintura en cerámica. Cabeza germinal
Nazca Costa central S 2 DC

156 Pintura en cerámica. Cabezas
Nazca Costa central S 2 DC

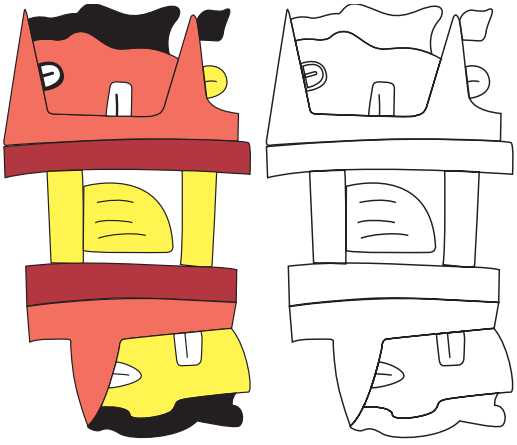
158 Pintura en cerámica. Cabeza germinal
Nazca Costa central S 2 DC





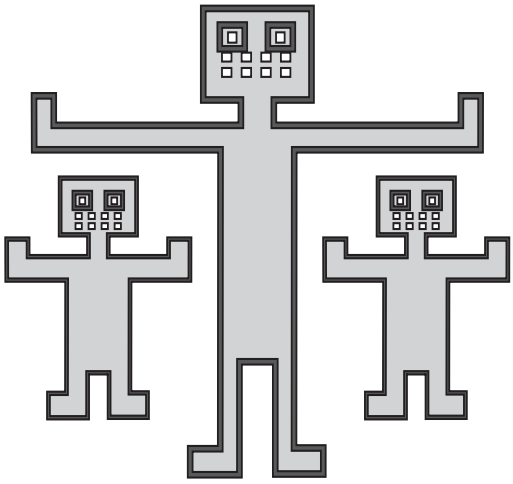
159 Pintura en cerámica. Cabeza germinal
Nazca Costa central S 2 DC

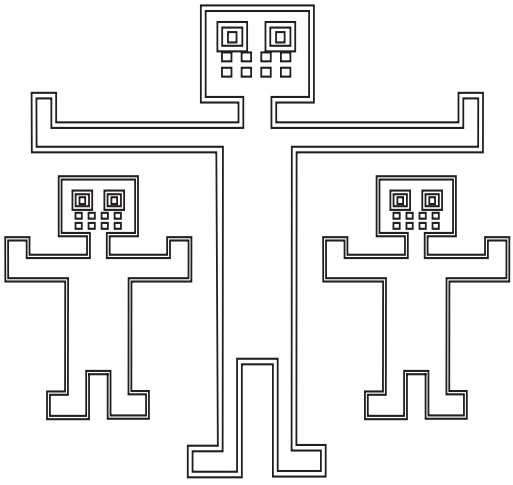
160 Pintura en cerámica. Cabeza con tocado
Nazca Costa central S 2 DC

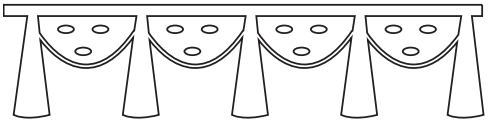


161 Pintura en cerámica. Cabeza germinal
Nazca Costa central S 2 DC

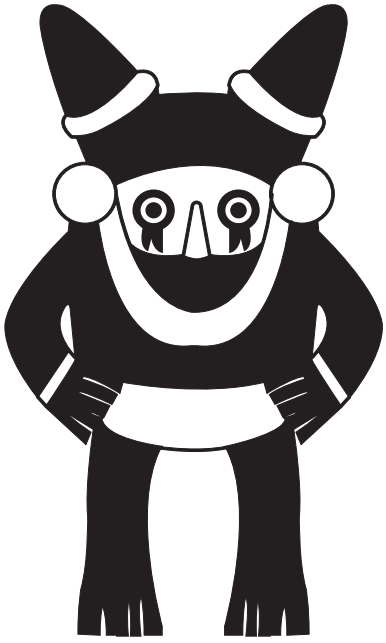
162 Arte plumario. Personajes
Chincha Costa central S 11 DC

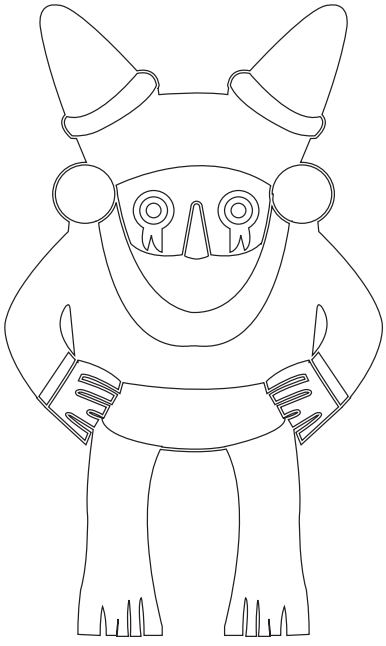




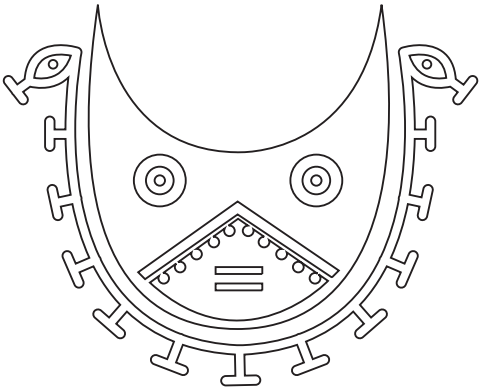


163 Cerámica escultórica. Personaje enmascarado
Chancay Costa central S 11 DC

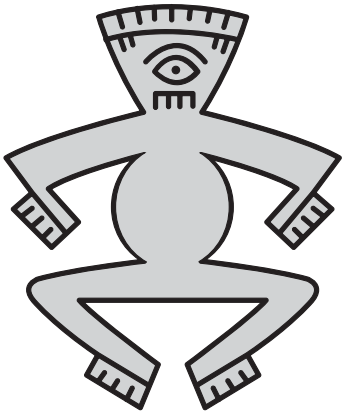


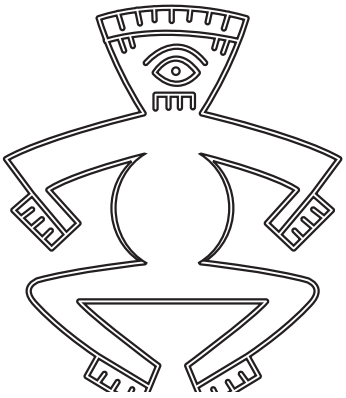


164 Pintura en cerámica. Cabezas femeninas
Nazca Costa central S 2 DC



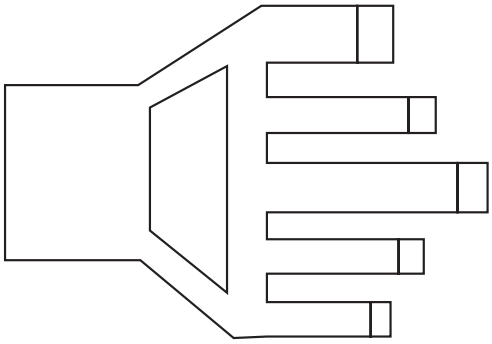
165 Pintura en cerámica. Cabeza enmascarada
Chancay Costa central S 11 DC

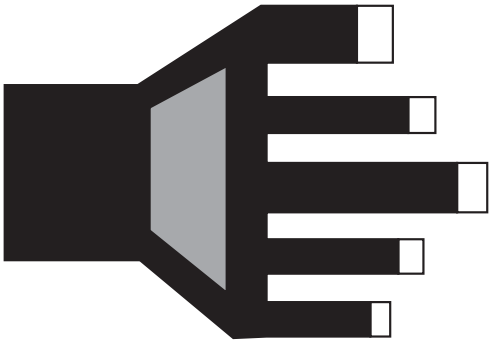




166 Pintura en cerámica. Personaje ciclópeo
Chincha Costa central S 11 DC

167 Pintura en textil. Mano
Chancay Costa central S 11 DC

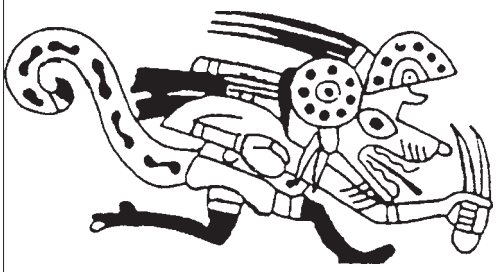




168 Talla en madera. Cabezas femeninas
Chancay Costa central S 11 DC

169 Pintura en cerámica. Cabeza c0n tocado
Nazca Costa central S 2 DC

170 Pintura en cerámica. Cabeza con todado
Nazca Costa central S 2 DC



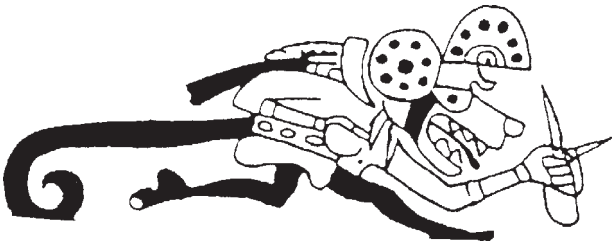
171 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

172 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

173 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

174 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

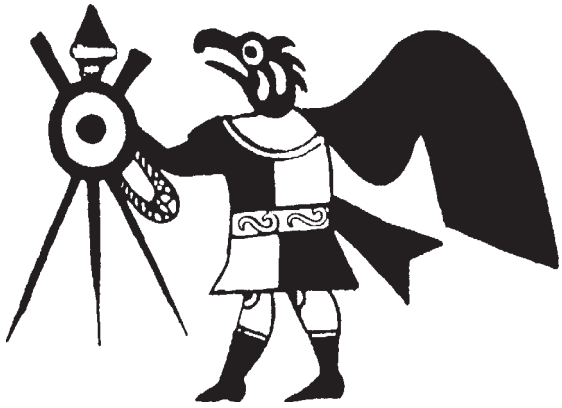
175 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC



176 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

177 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

178 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC



179 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

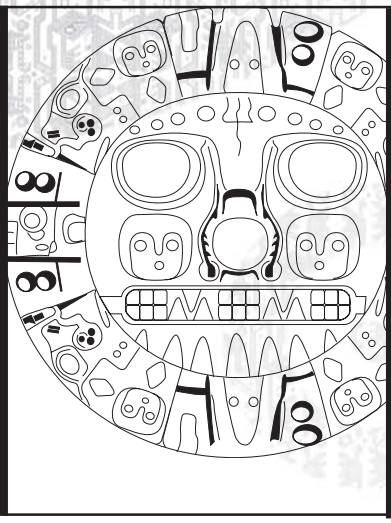
180 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

181 Pintura en cerámica. Mítico humanizado
Moche Costa Norte S 2 DC

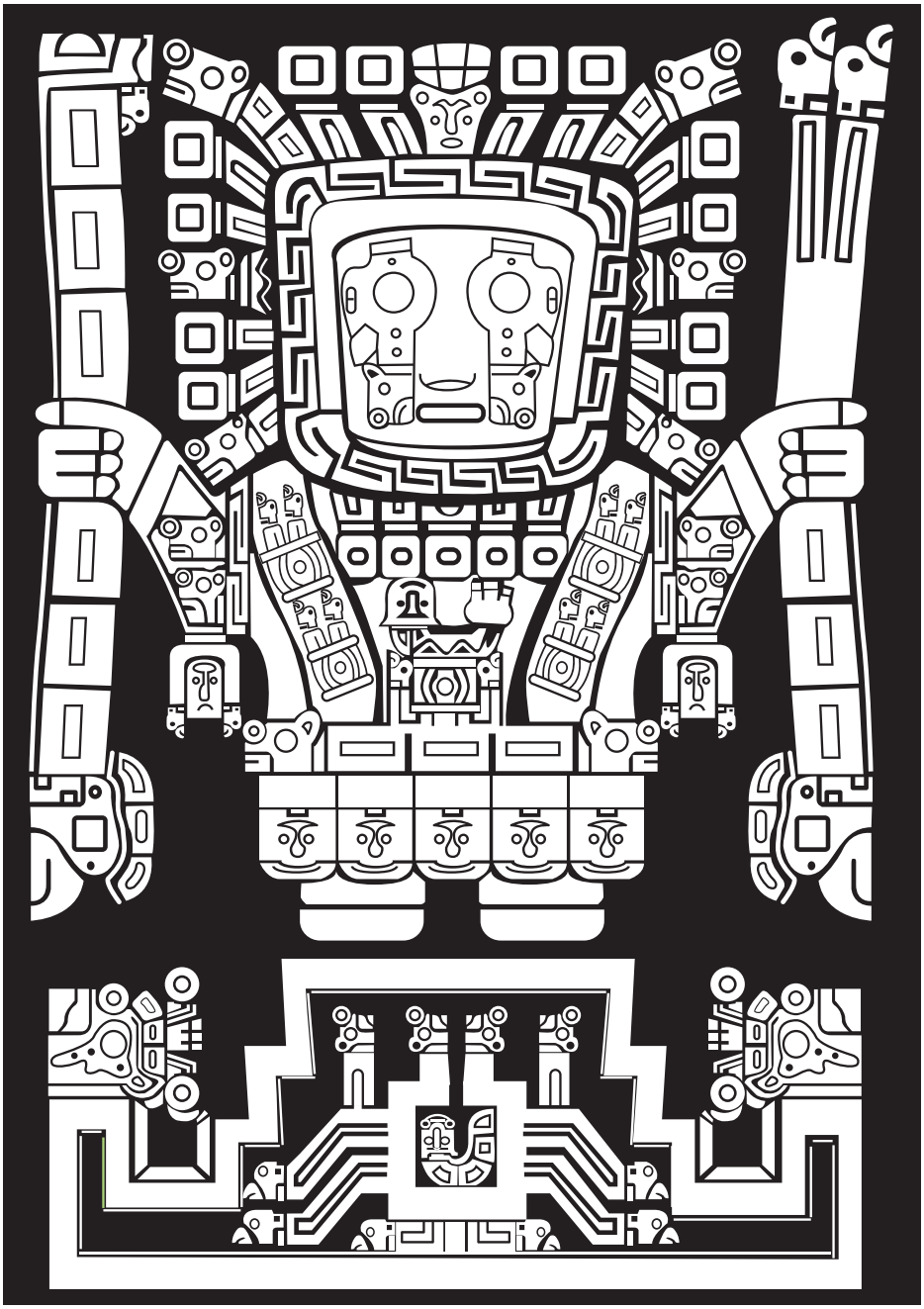
Púnchao, Inti, el dios Sol

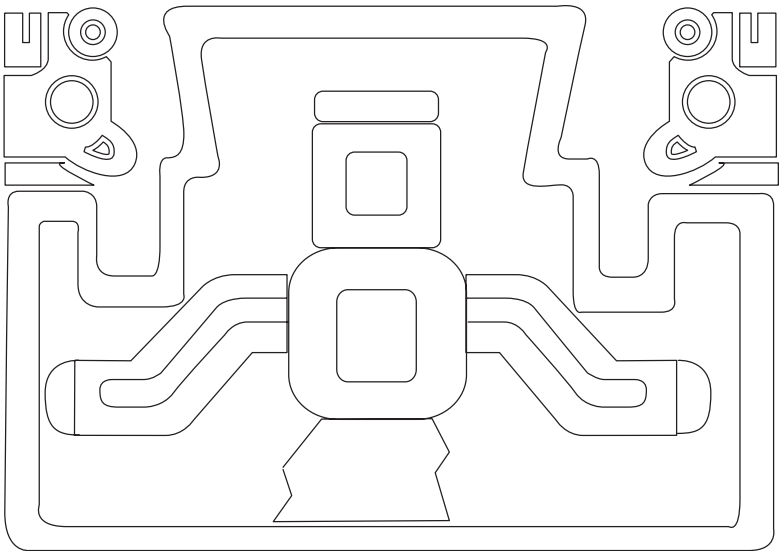
Una de las divinidades mayores que precedía el Coricancha junto con Wiracocha Pachayachachiq (El hacedor y maestro de la tierra) y Chuquiilla, o Chuqui, o Illapa (El Trueno). En algunas versiones, Púnchao es el creador del sol y todas las criaturas. Representado por un inmenso ídolo antropomorfo de oro macizo, que guardaba en sus entrañas las cenizas de los corazones de los incas mezcladas con finísimo polvo de oro. De esta manera, Púnchao tenía en el cielo a los emperadores incas en lo más íntimo de su alma y su corazón. Era la figura central del templo Qoricancha y el motivo de veneración en fastuosos rituales, sacrificios y ceremonias masivas con asistencia de delegaciones provenientes de los cuatro suyos. La colosal estatua de oro de Púnchao fue trasladado a Vilcabamba por Manco Inca, como baluarte de la resistencia inca, antes de caer en manos de los españoles y de desaparecer en la leyenda.

Inti, el Padre Sol



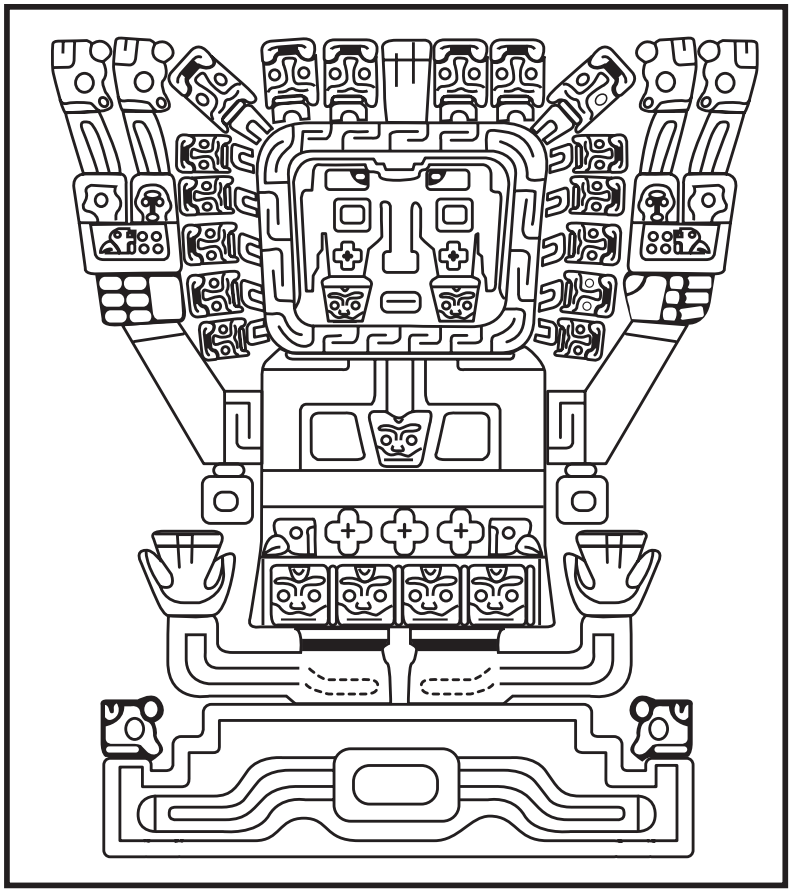
181 Escultura lítica. Figura central de la «Portada del Sol»
Tiawanaco Sierra sur S 2 DC

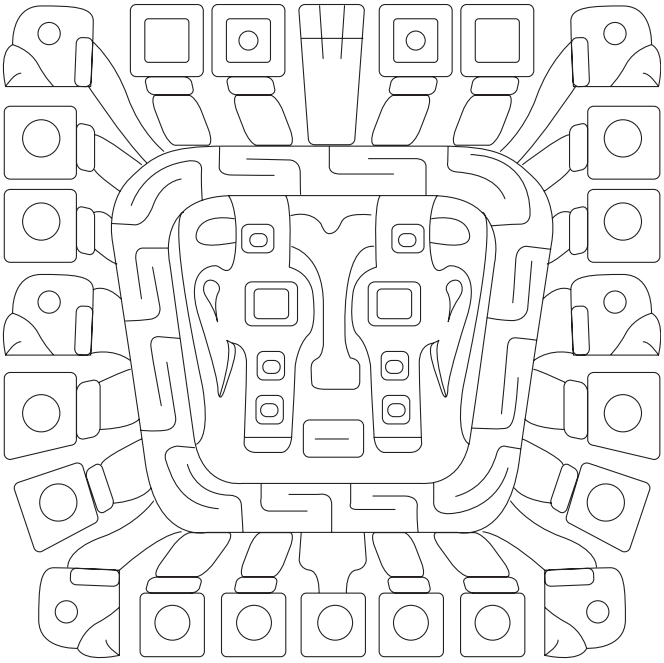




182 Escultura lítica. Alegoría solar
Tiawanaco Sierra sur S 2 DCDC

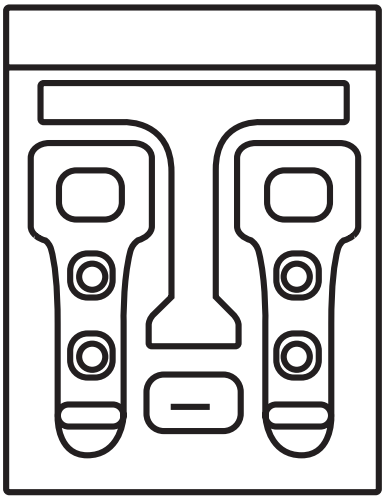
181 Escultura lítica. Figura central
Tiawanaco Sierra sur S 2 DC



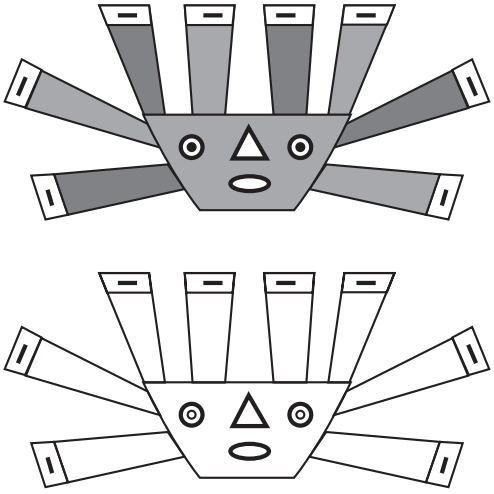


182 Escultura lítica. Figura central monolito «Benet»
Tiawanaco Sierra sur S 2 DC

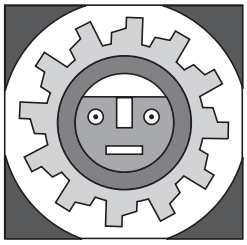
183 Escultura lítica. Rostro solar
Tiawanaco Sierra sur S 2 DC



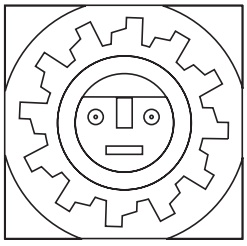
184 Pintura en cerámica. Figura solar
Chancay Costa central S 11 DC

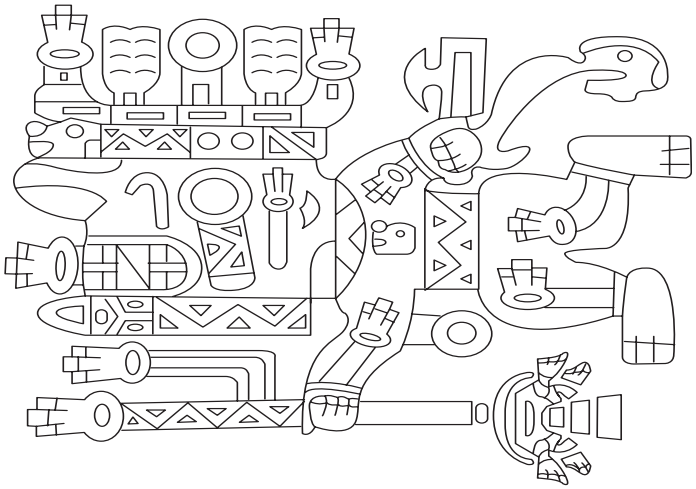


185 Pectoral de oro. Imagen solar «Echenique»
Pucara Siaerra sur S 2 DC



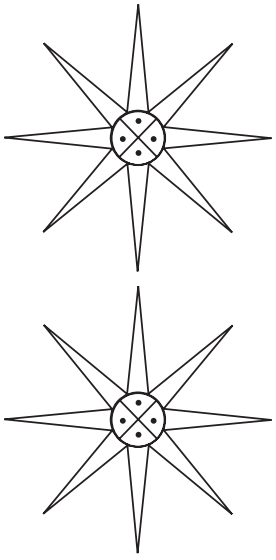
186 Pintura en textial. Imagen solar
Wari Sierra central S 7 DC

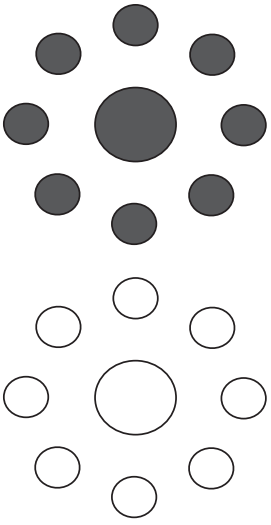




187 Grabado en piedra. Imagen solar
Tiawanaco Sierra Sur S 7 DC

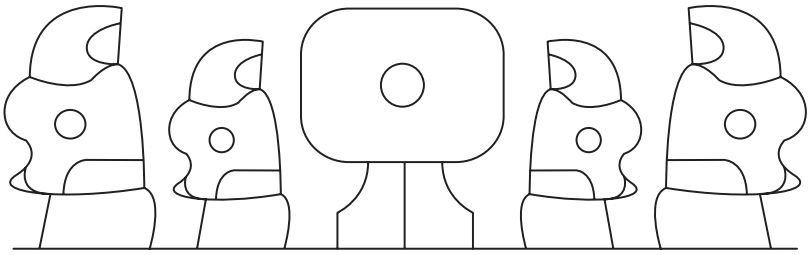
189 Pintura en cerámica. Imagen solar
Moche Costa norte S 2 DC



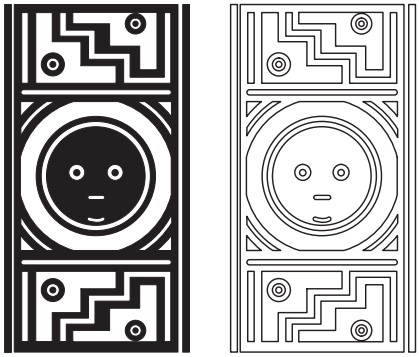


188 Pintura en cerámica. Imagen solar
Moche Costa norte S 2 DC

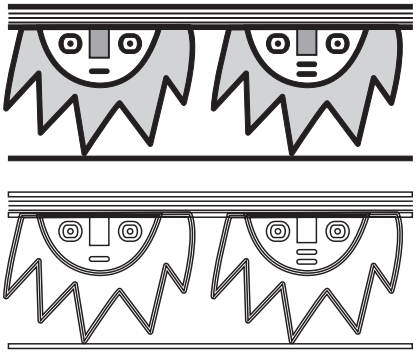
190 Pintura en cerámica. Imagen solar
Nazca Costa central S 2 DC



192 Pintura en cerámica. Imagen solar
Wari Sierra central S 7 DC

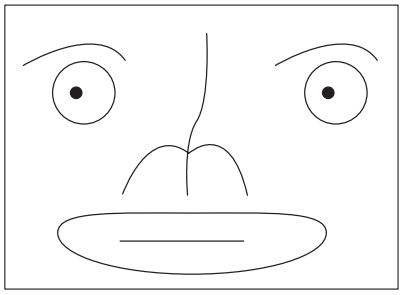


193 Pintura en cerámica. Imagen solar
Chancay Costa central S 11 DC

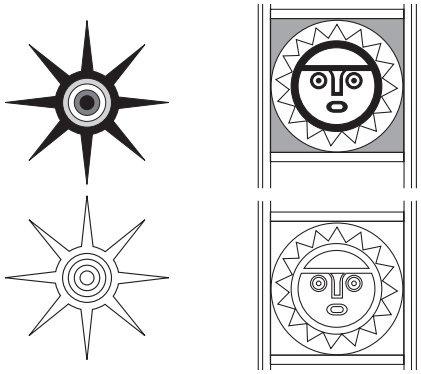


196 Pintura en cerámica. Imagen solar
Chancay Costacentral S 11 DC

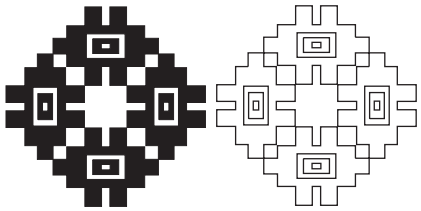
198 Mate pirograbado. Imagen solar
Wari Costacentral S 7 DC



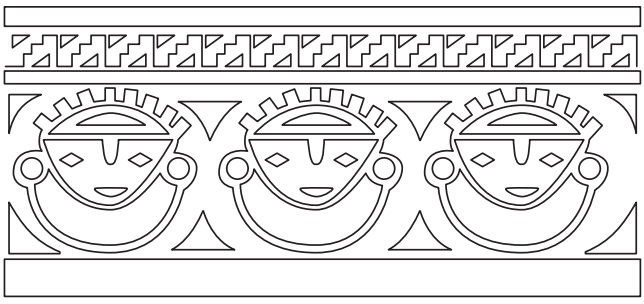
195 Pintura en cerámica. Imagen solar
Nazca Costa central S 2 DC



194 Pintura en textil. Imagen solar
Wari Sierra central S 7 DC

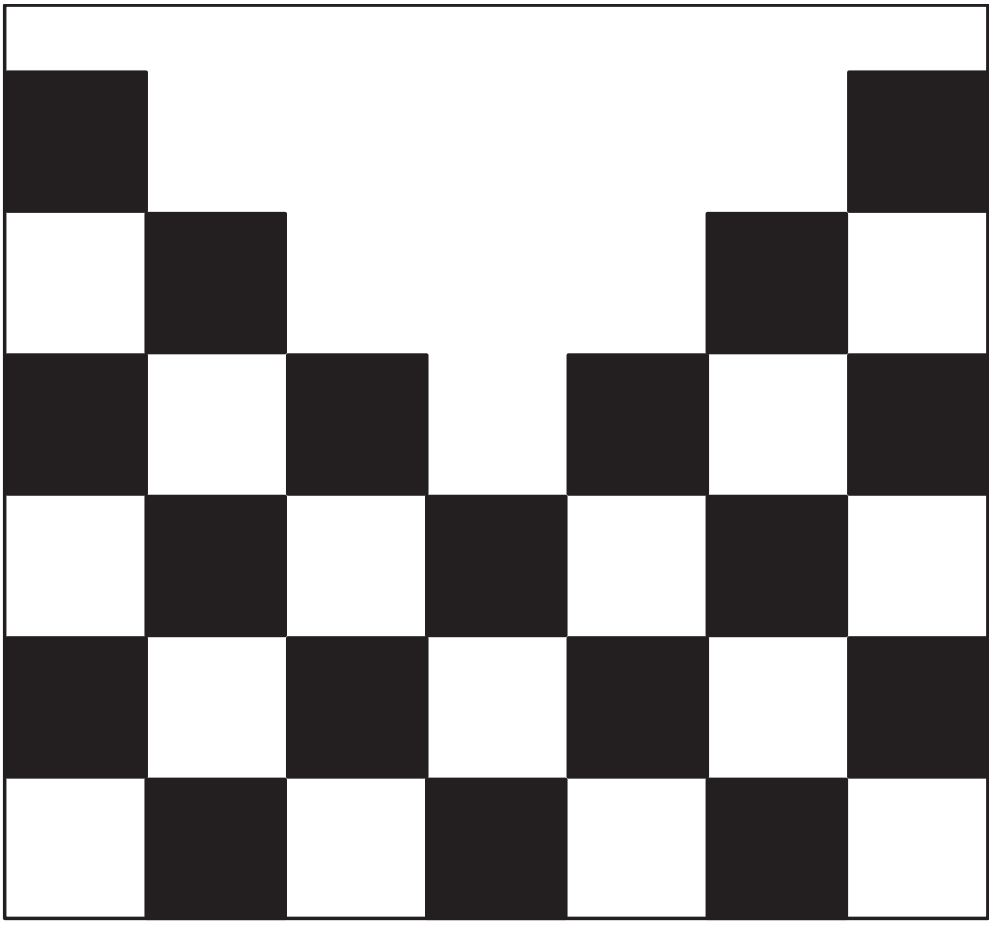


197 Pintura en cerámica. Imagen solar
Wari Costacentral S 7 DC



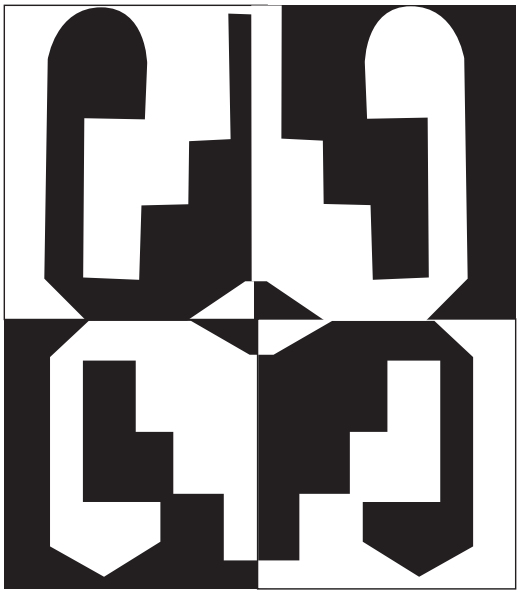
Es la lógica de la forma y el número que estructura todos los espacios, que recompone el aparato social, político, productivo y religioso. Es la lógica de la matemática que organiza y da coherencia a su representación visual con un lenguaje metafórico y articulado. Los ciclos astronómicos, cósmicos y biológicos organizan la concepción matemática del espacio social y religioso, ellos son los que crean el calendario ritual y los patrones rítmicos. Las culturas andinas sin escritura *convencional* tienen en el calendario ceremonial, la institución que les garantiza su reproducción social y la afirmación de su identidad. El espacio unitario organizado en biparticiones, triparticiones y cuatriparticiones estructura la cosmovisión, el aparato productivo y el orden social. La representación y la producción iconográfica cumplen el rol de perpetuarla, definirla y comunicarla. Son la geometría y el número los que sostienen todo el código organizador del discurso social y visual.

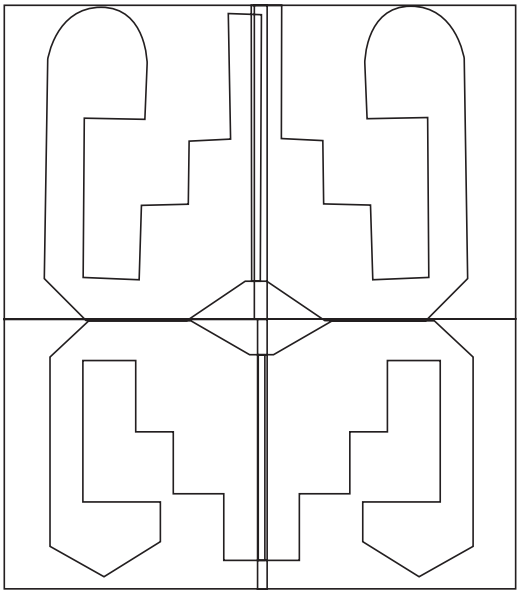
La Geometría simbólica y constructiva



199 Textil. Modulaciòn binaria. Prenda de vestir
Inca Cusco S 16 DC

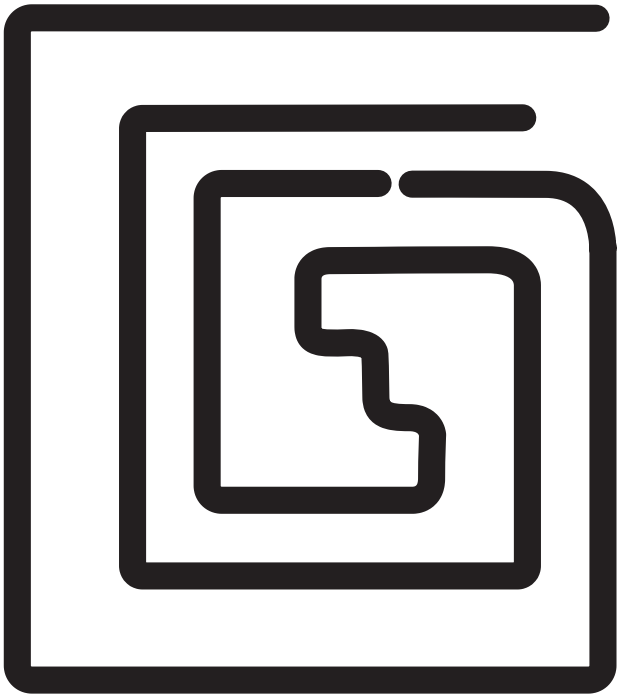
196 Pintura en cerámica. Escalón binario
Moche Costa norte S 2 DC





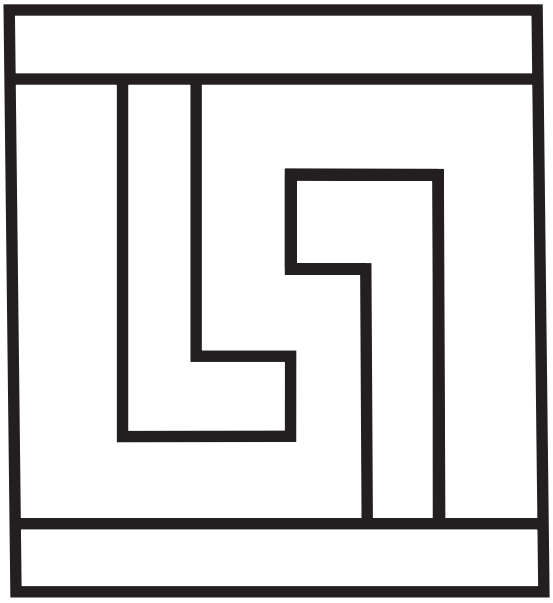
227 Cerámica. Escalera y espiral
Tiawanaco Sierra sur S 7 DC

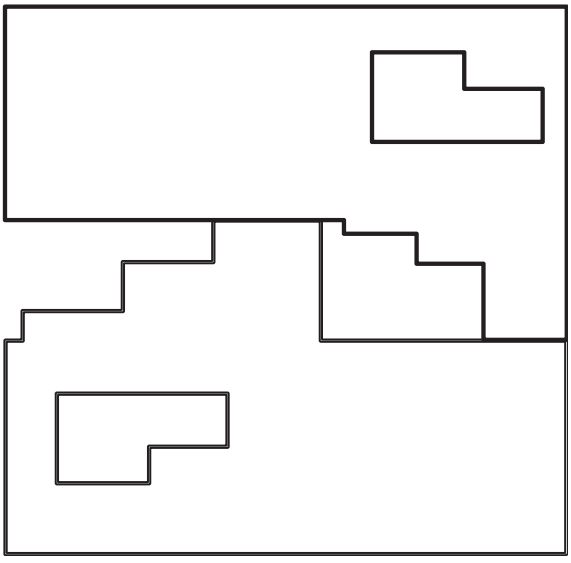
214 Textil. Espiral escalonada
Chancay Costa central S 11 DC



209 Textil. Doble espiral. Abstracción. Serpiente bicéfala
Chavín. Sierra norte. S10 AC

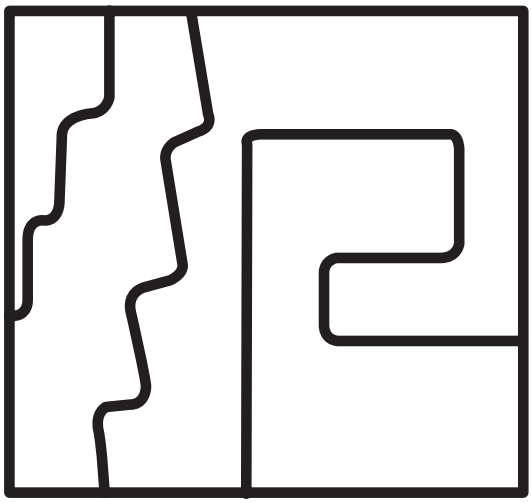
210 Textil. Doble espiral. Abstracción. Serpiente bicéfala
Tiawanaco. Sierra Sur. S2 DC

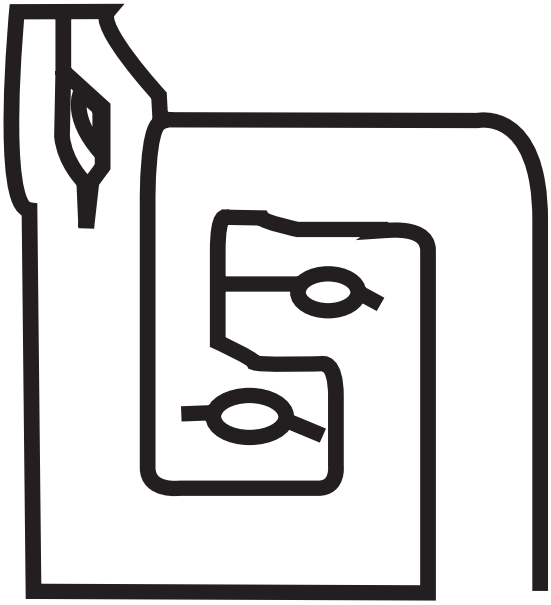




208 Estructura de simplificación de cabeza de felino
Tocapu Inca. S 16 DC

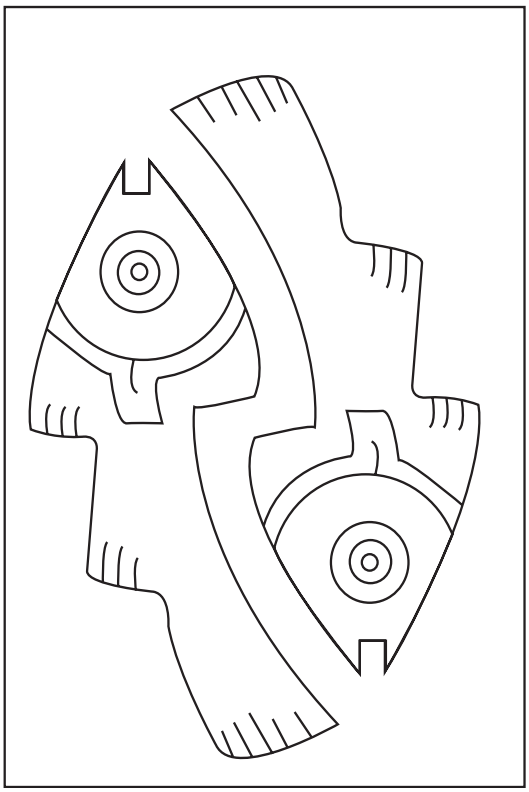
211 Textil. Doble espiral. Tocapu. Serpiente
Inca Sierra sura S 16DC





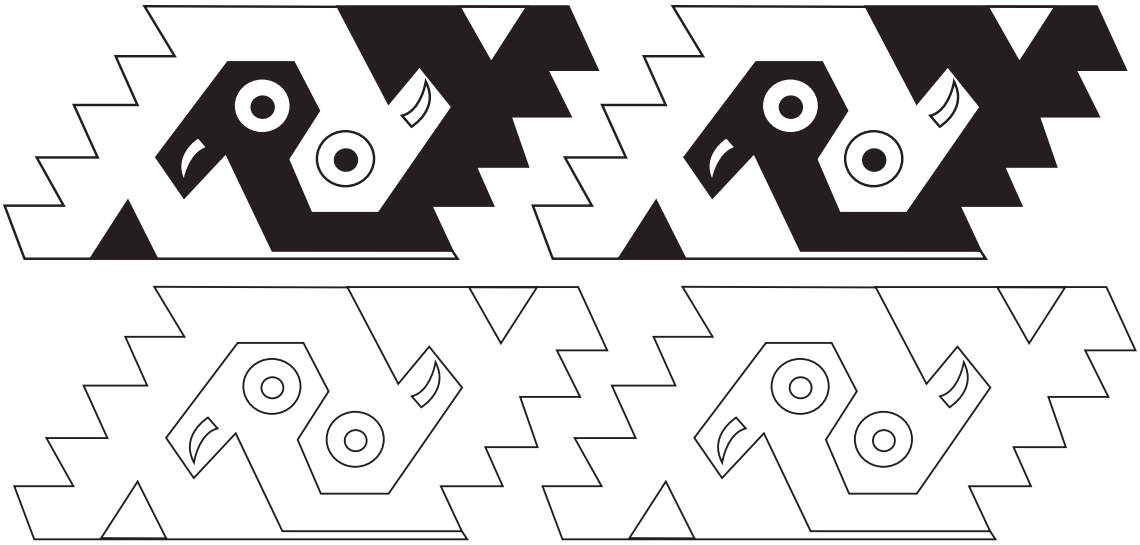
213 Grabado lítico. Doble espiral. Serpiente bicéfala
Chavín. Sierra norte. S10 AC

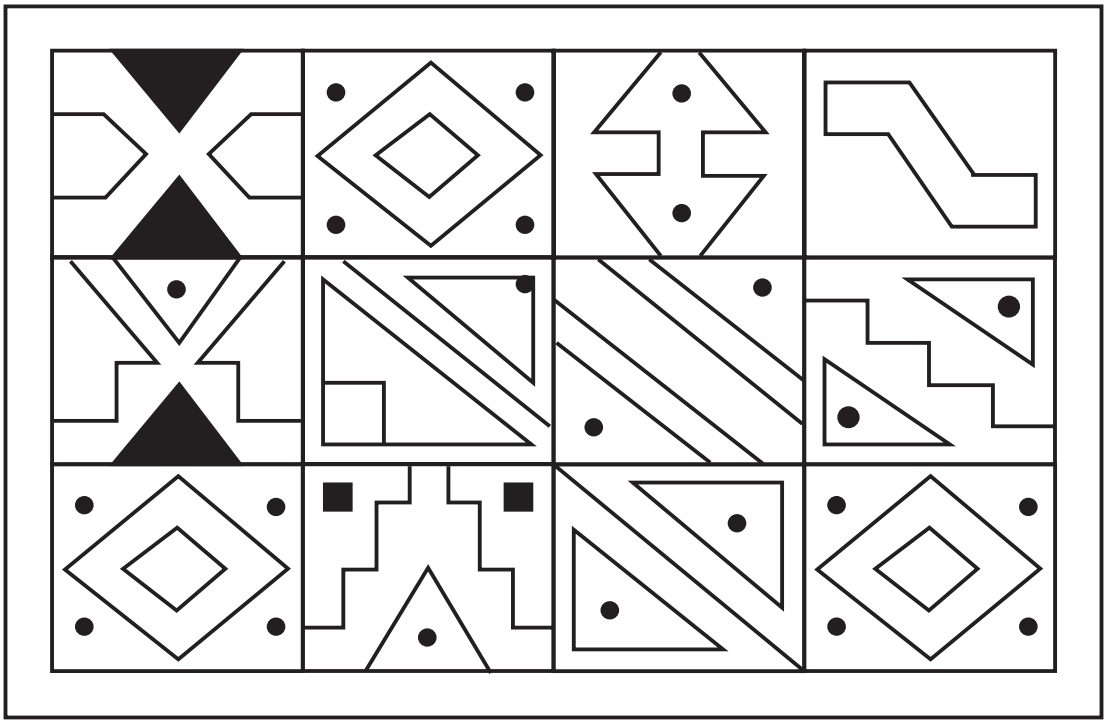
215 Textil. Tocapu.Serpiente bicéfala
Inca Cusco S 16 DC



240 Cerámica. Serie modular y síntesis
Chimú Costa norte S 11 DC

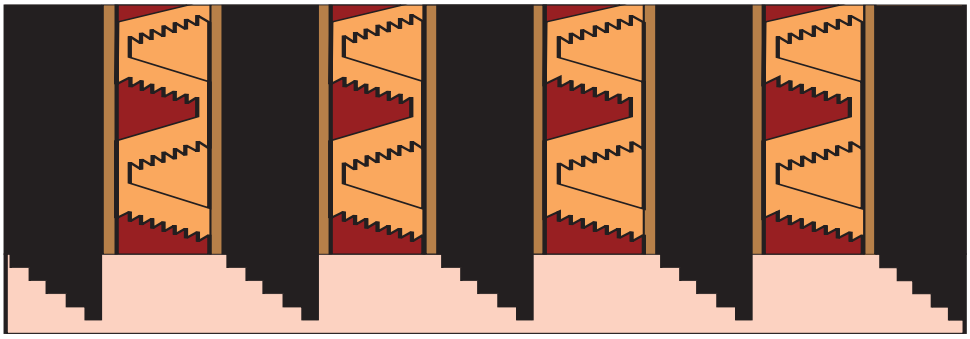
241 Cerámica. Serie modular y síntesis
Chancay Costa centro S 11 DC

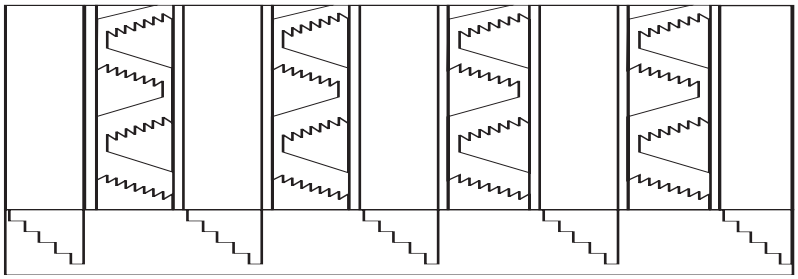


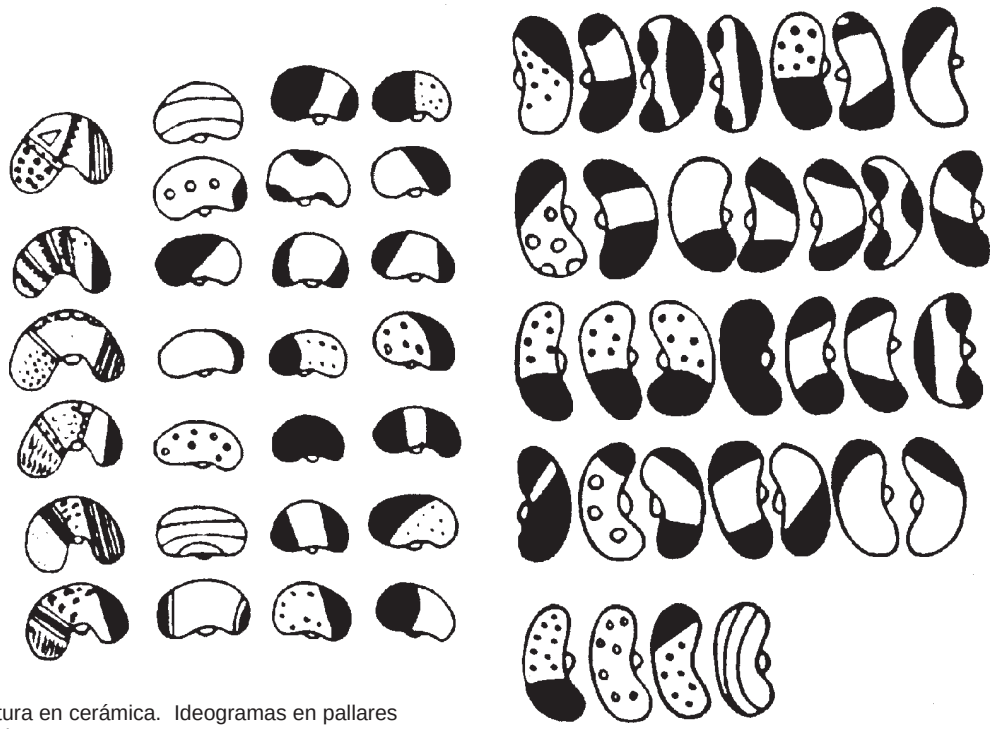


220 Textilería Tocapus
Inca Sierra sur S 16 DC

205 Textil. Tocapu.Trialidad cuatripartitamodular «Qhata»
Inca Cusco S 16 DC

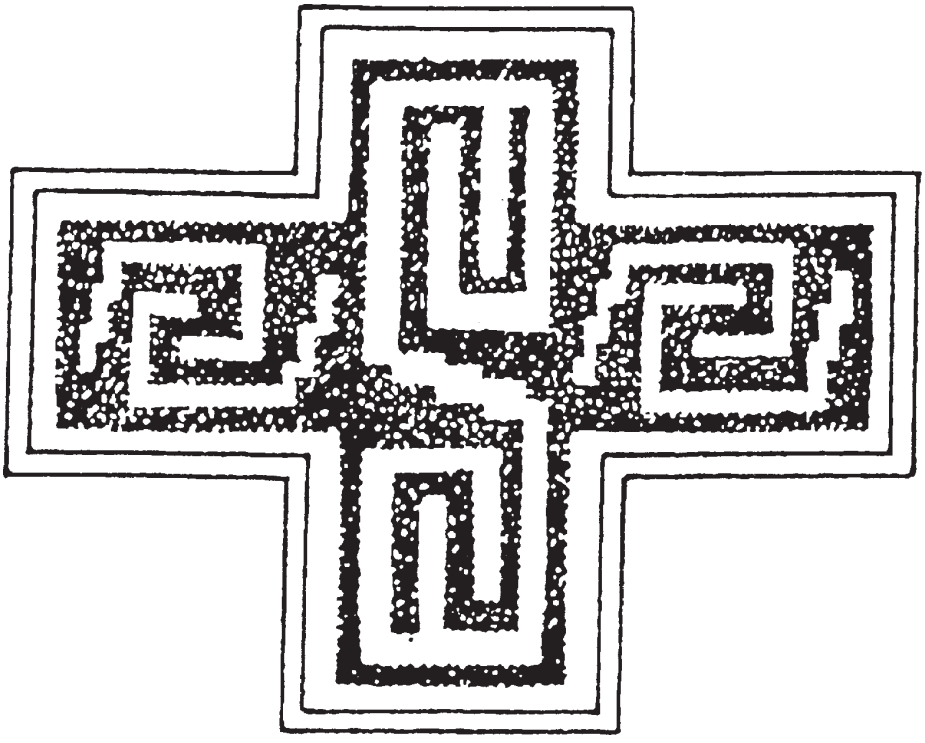


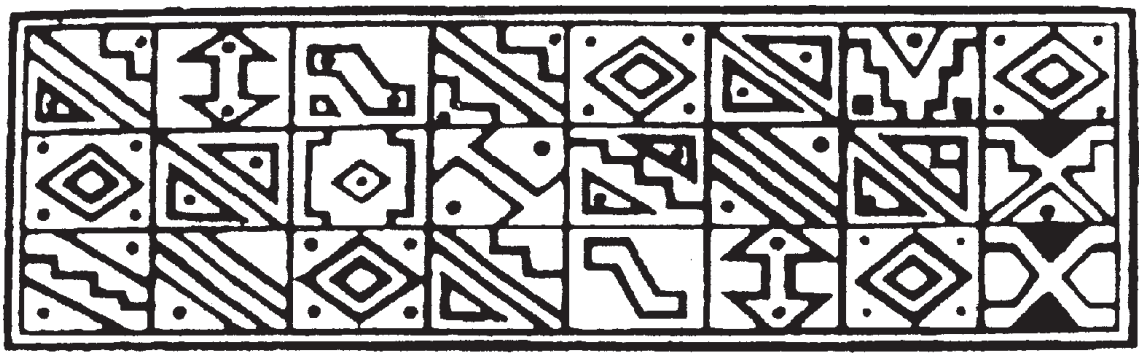




221 Pintura en cerámica. Ideogramas en pallares
Moche Costa norte S 2DC

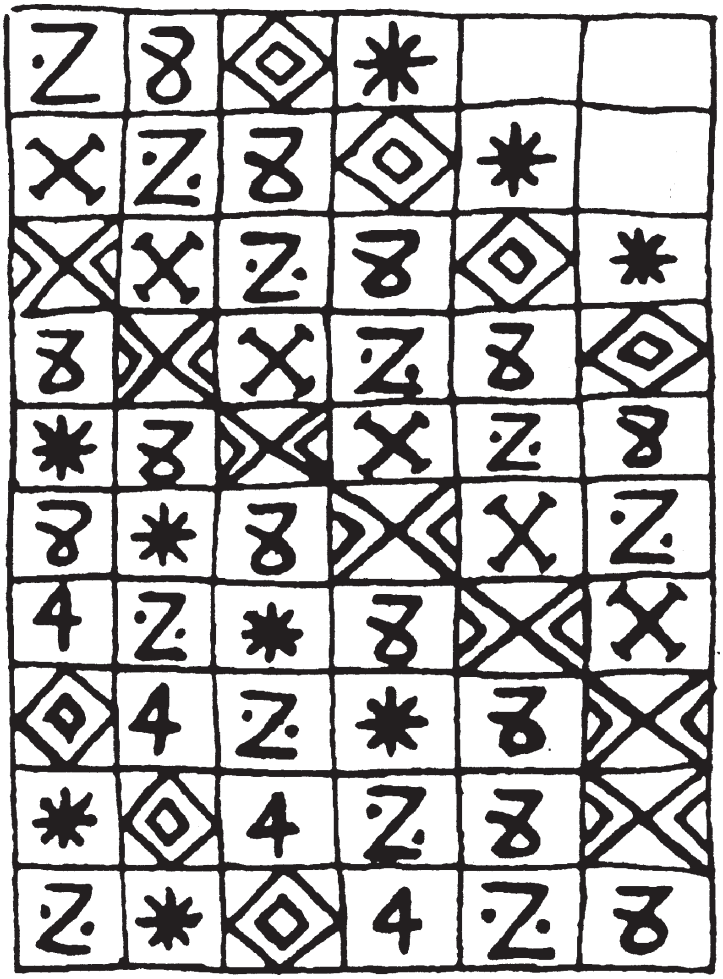
222 Grabado lítico. Chacana con serpientes
Pucara Sierra sur S 2 DC



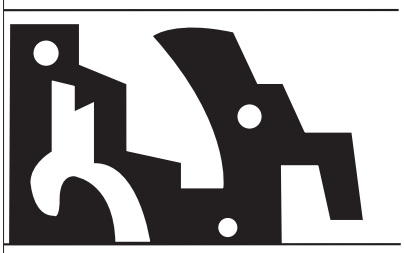


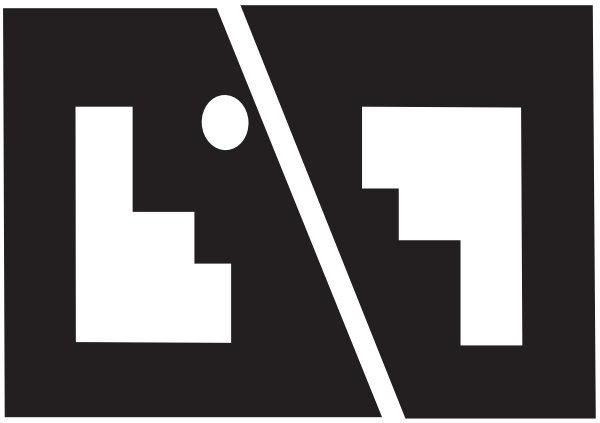
223 Textilería Tocapus
Inca Sierra sur S 16 DC

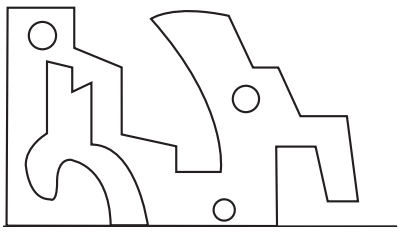
224 Dibujo de Huaman Poma de Ayala.Tocapus
Post Inca Sierra sur S 17 DC



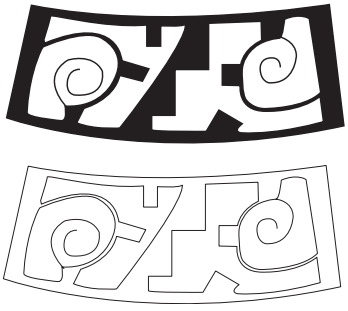
224 Grabado lítico. «Qhata» diagonal y «tinku» encuentro
Pucara Sierra sur S 2 DC



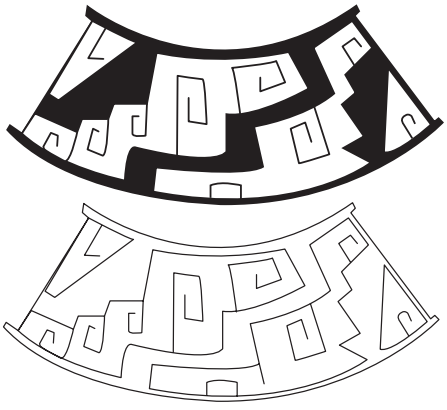




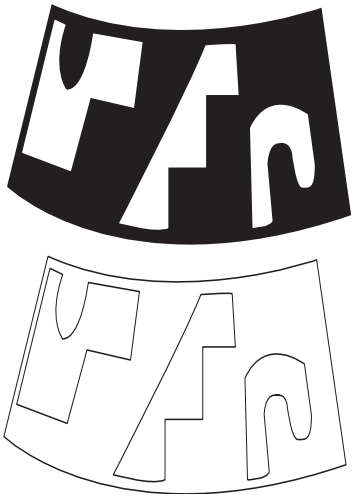
225 Grabado lítico. Escalera y espiral
Tiawanaco Sierra sur S 7 DC



226 Grabado lítico. Escalera y espiral
Huari Sierra sur S 7 DC

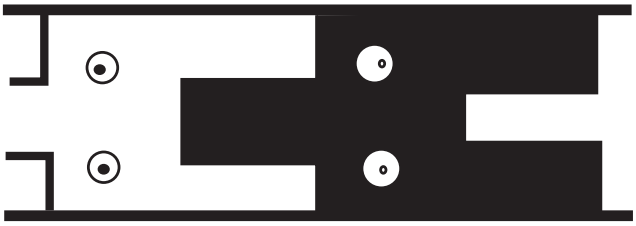


228 Cerámica. Escalera y espiral
Tiawanaco Sierra sur S 7 DC

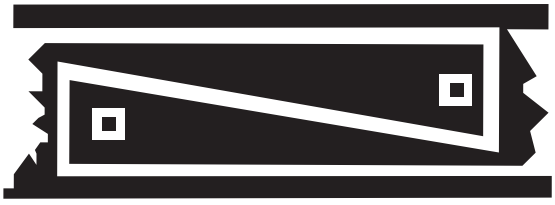


229 Grabado lítico. Escalera y espiral
Tiawanaco Sierra sur S 7 DC

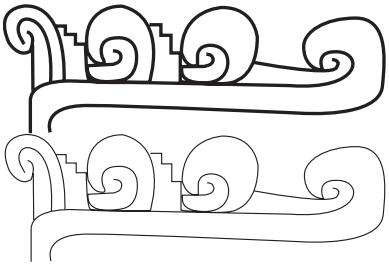
230 Pintura en crámica Dualidad en tripartición
Nazca Sierra sur S 2 DC



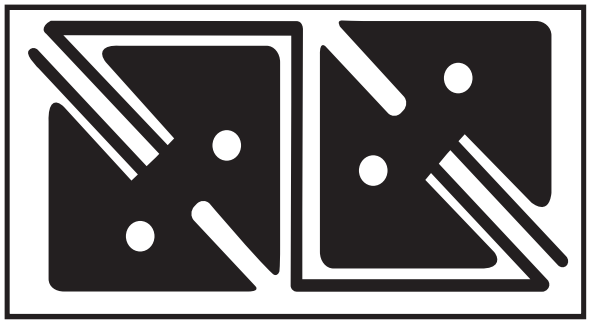
231 Pintura en crámica Dualidad en diagonal
Chancay Sierra central S 11 DC



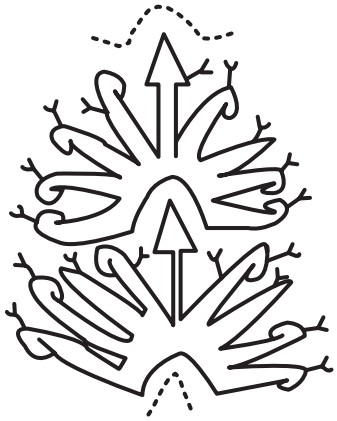
232 Grabado lítico. Escalera y espiral
Chavín Sierra norte S10 AC



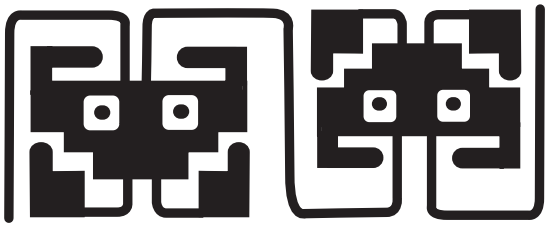
233 Pintura en cerámica Peces manta raya, simplificación
Moche. Costa norte. S 2 DC

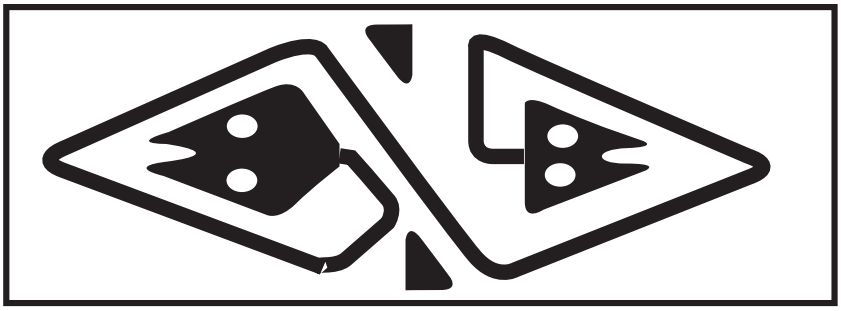


234 Cerámica. Dualidad cuatripartita
Nazca Sierra centro S 2 D

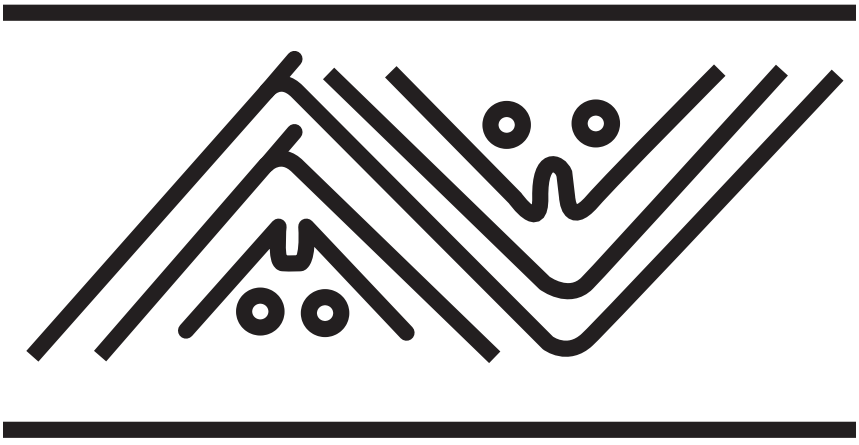


235 Pintura en cerámica Peces manta raya, simplificación
Moche. Costa norte. S 2 DC

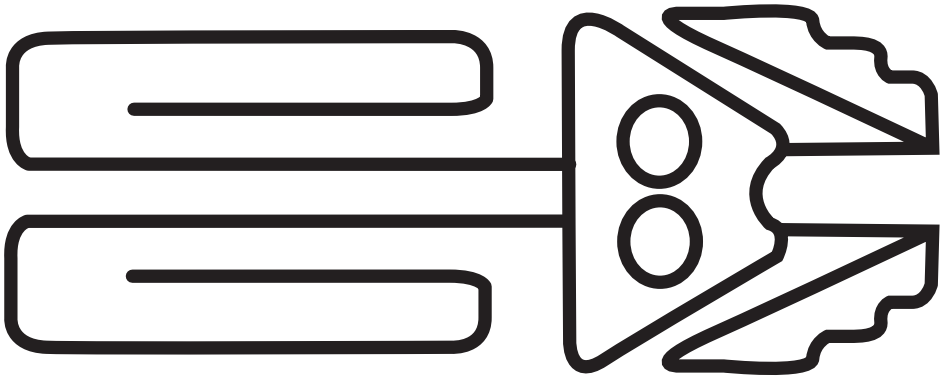




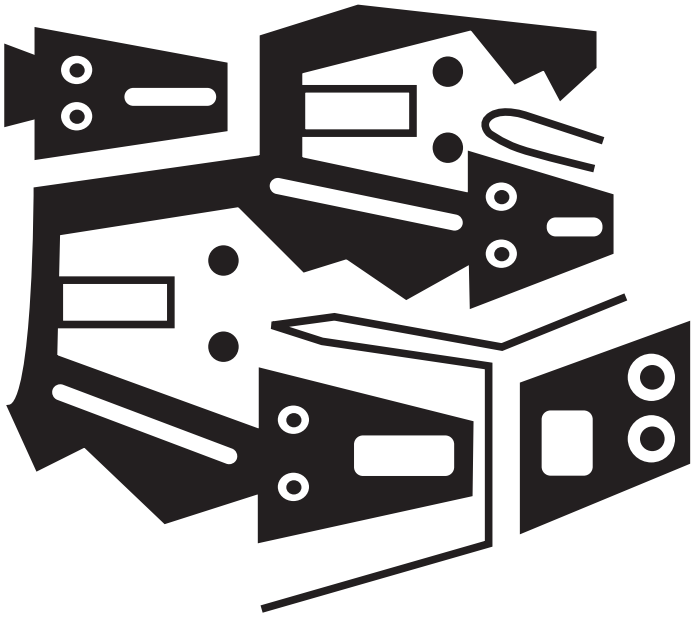
235 Cerámica. Dualidad y síntesis
Moche Costa norte S 2 DC

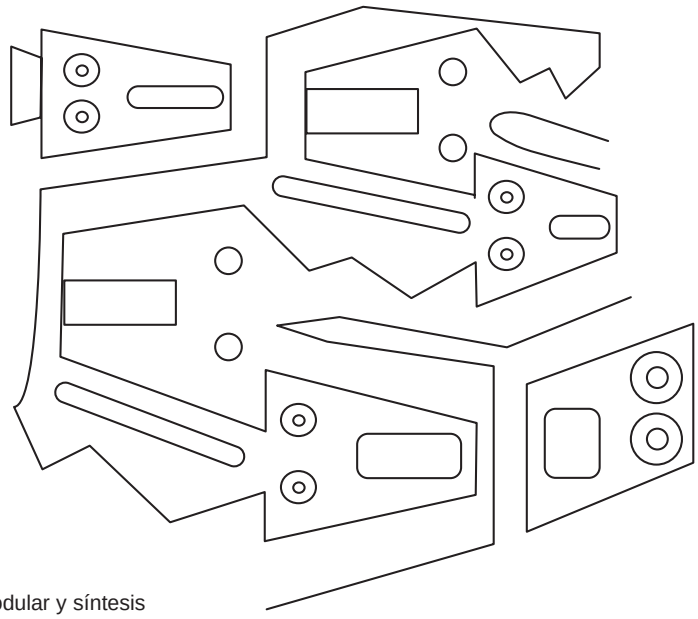


236 Cerámica. Dualidad y síntesis
Moche Costa norte S 2 DC

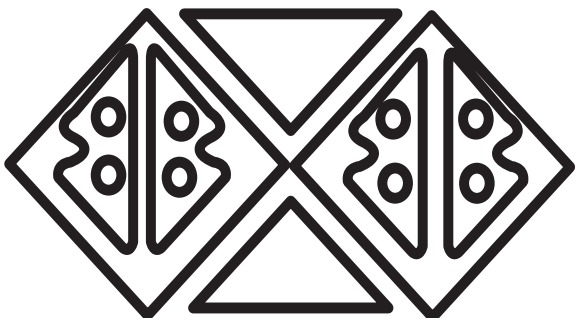


237 Cerámica. Dualidad y síntesis
Moche Costa norte S 2 DC

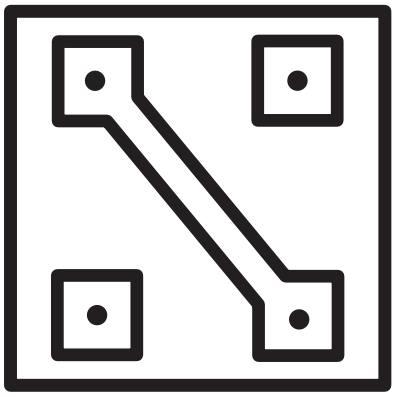


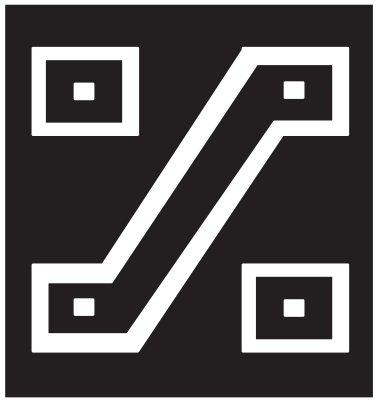


239 Cerámica. Serie modular y síntesis
Nazca Costa centro S 2 DC

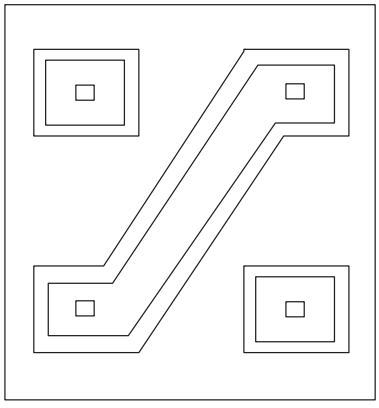


238 Cerámica. Dualidad y síntesis
Moche Costa norte S 2 DC

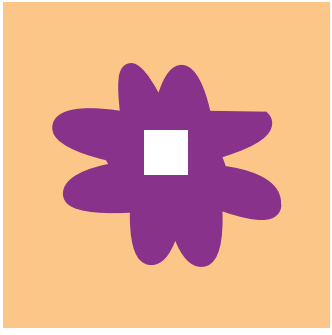




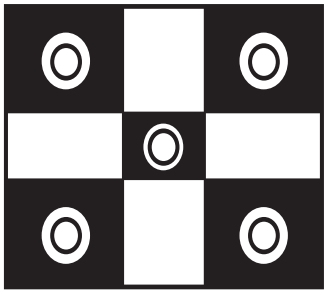
242 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

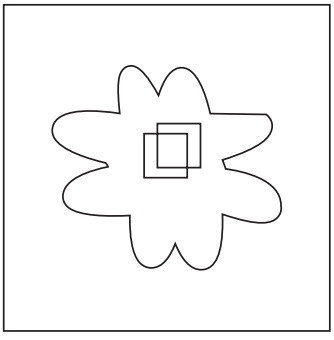


243 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

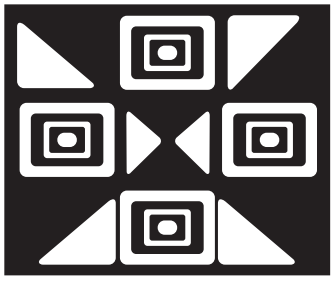


245 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

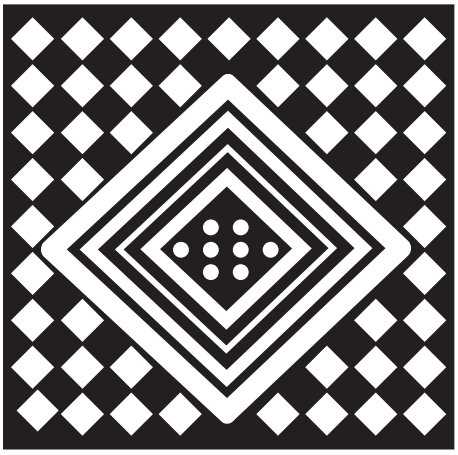




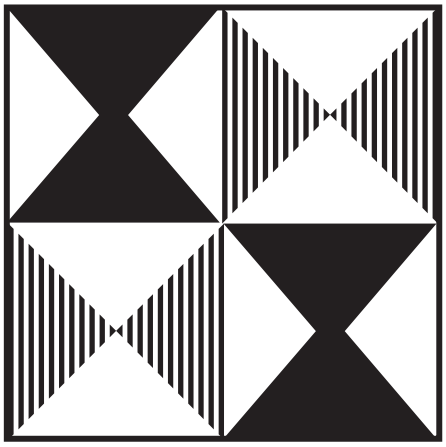
247 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



246 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



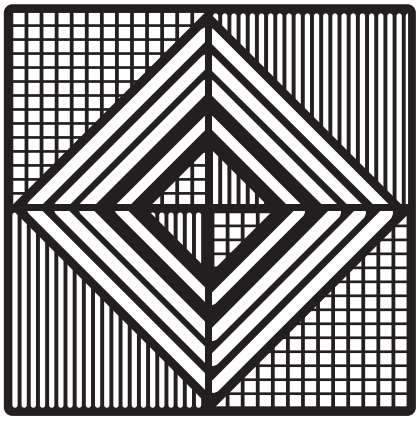
248 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

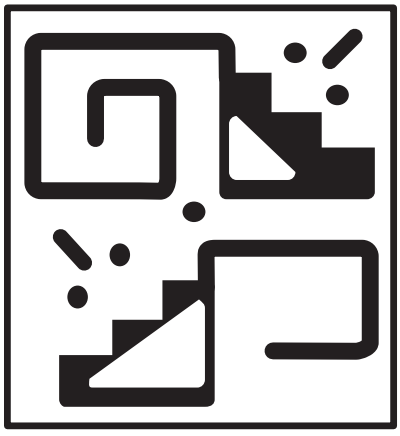


249 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

259 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

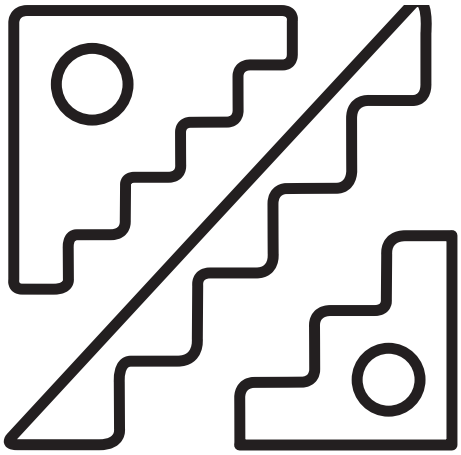
251 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC





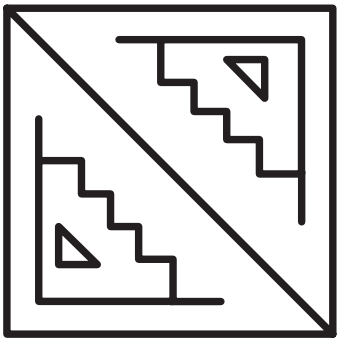
252 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

246 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

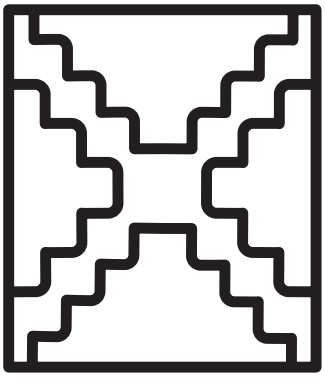


247 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

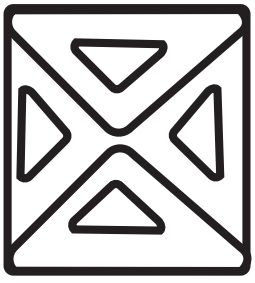
248 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



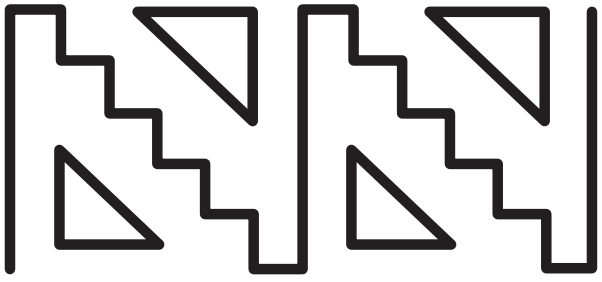
249 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

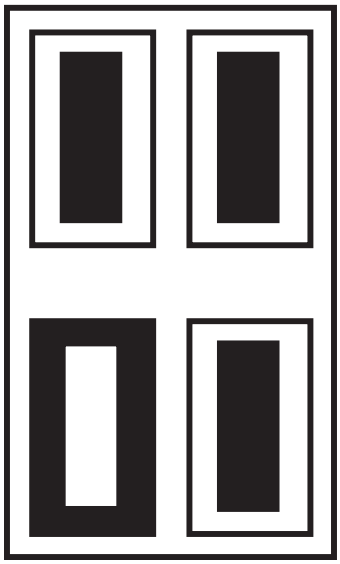


250 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

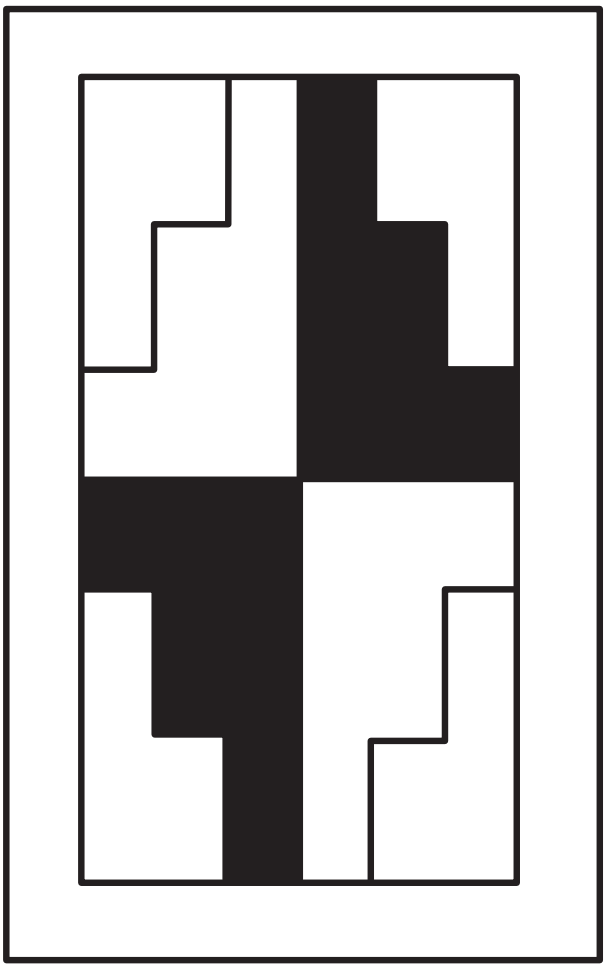


251 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

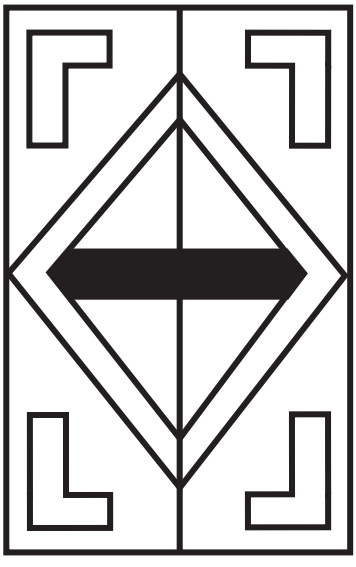




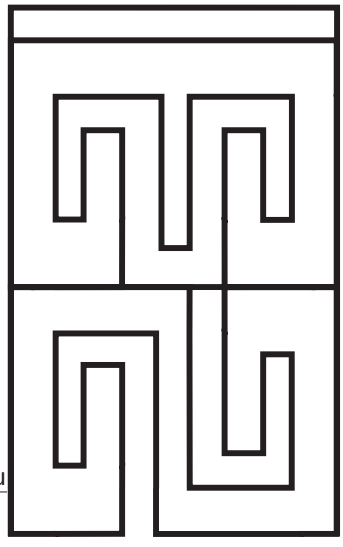
253 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

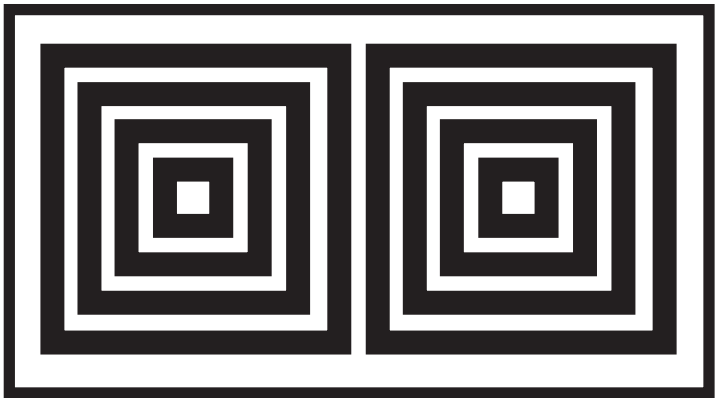


252 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



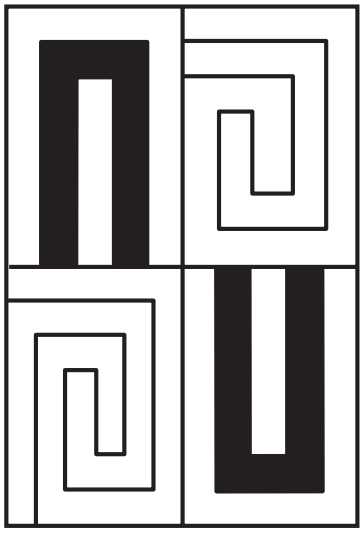
256 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



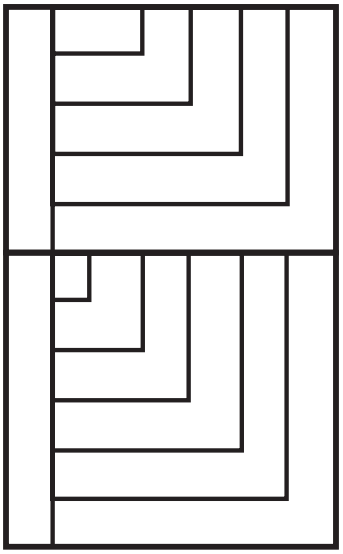


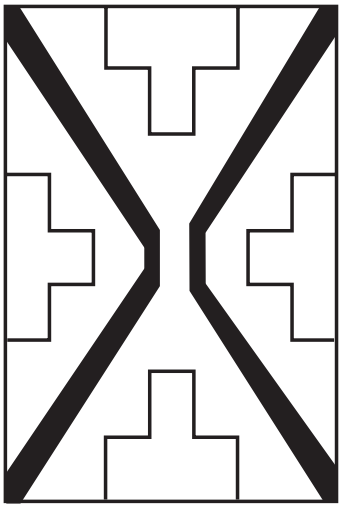
257 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

258 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

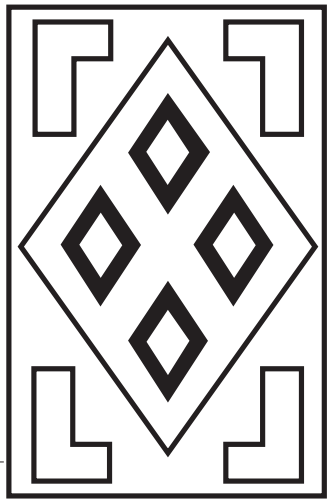


259 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

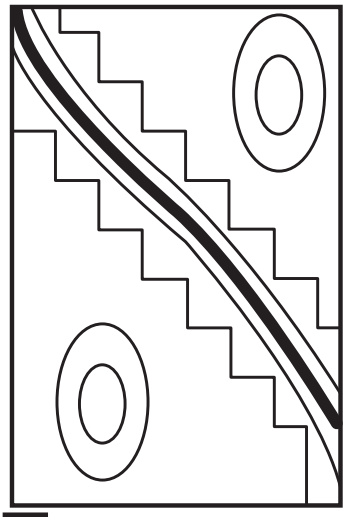




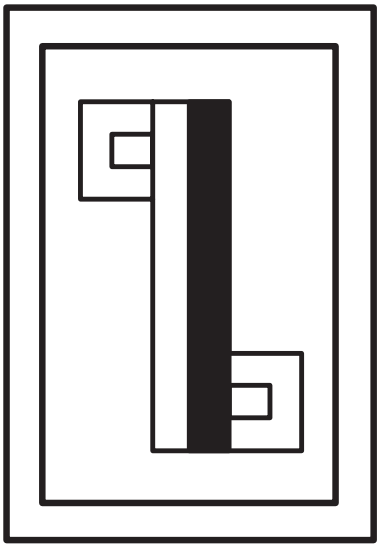
260 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



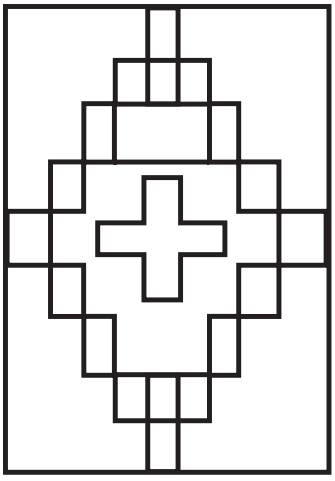
261 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



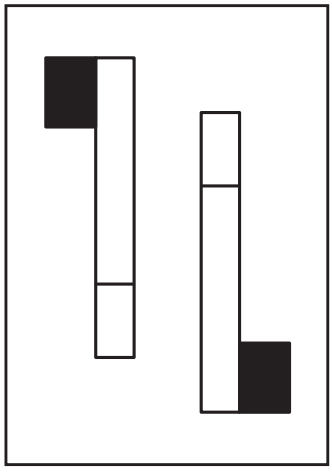
262 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

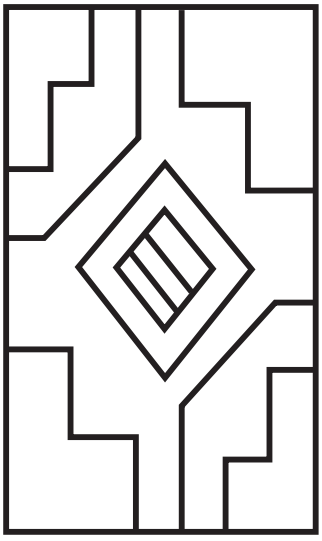


263 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

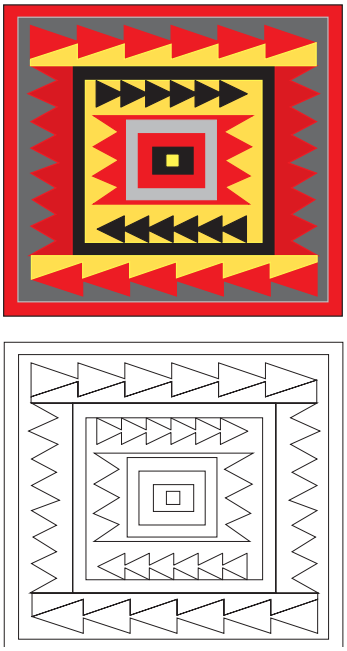


264 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

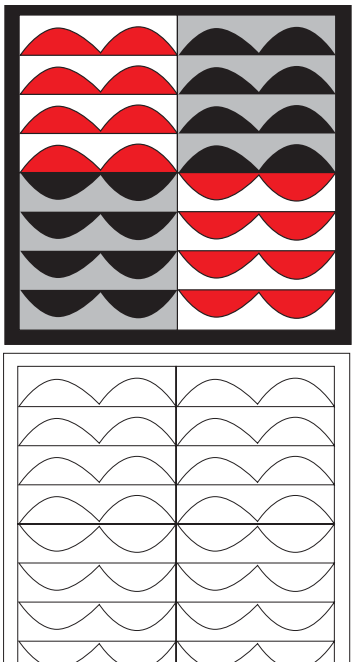




265 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

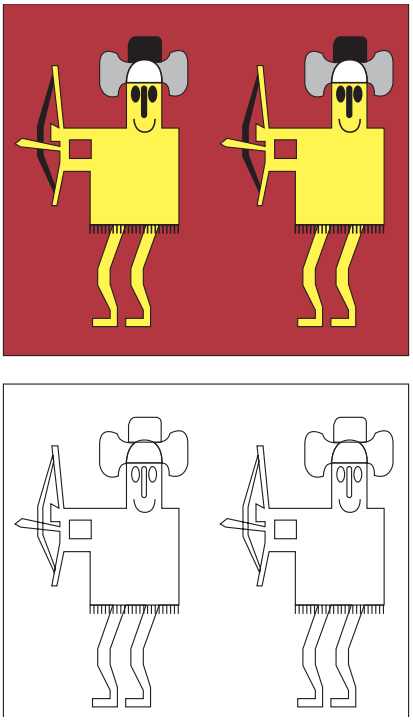


267 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

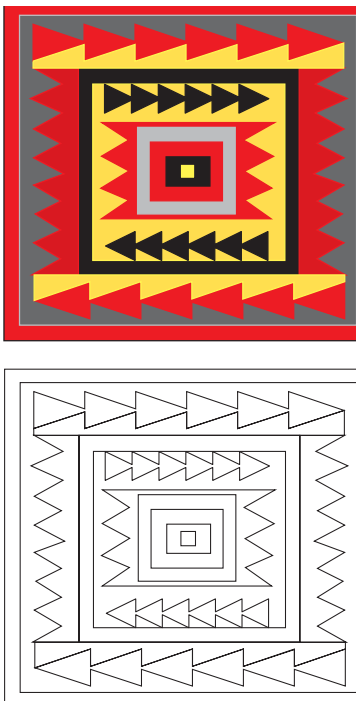


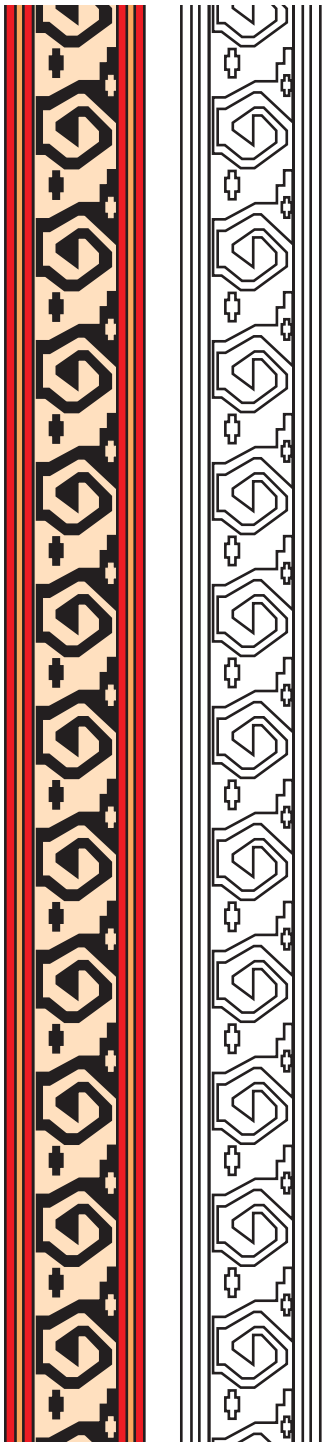
268 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

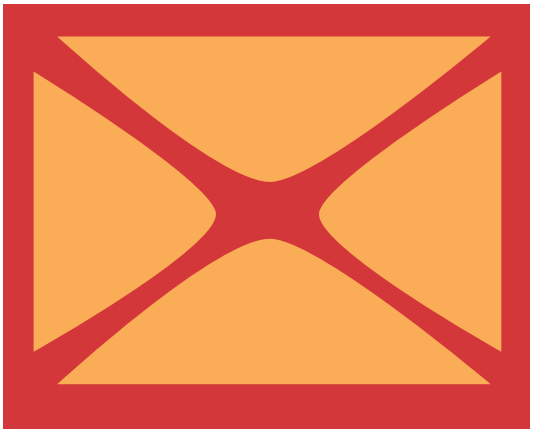
269 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

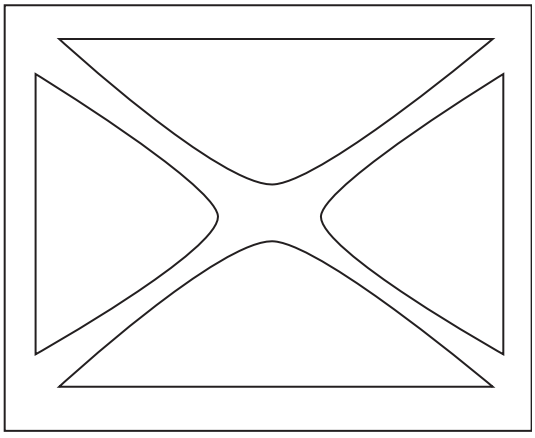


270 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



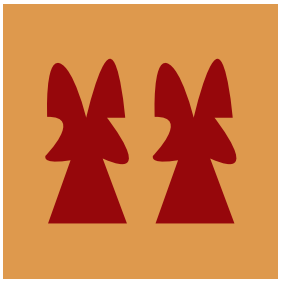


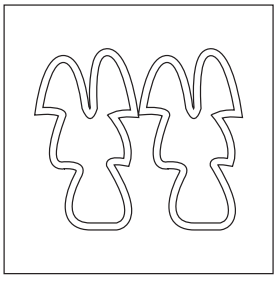


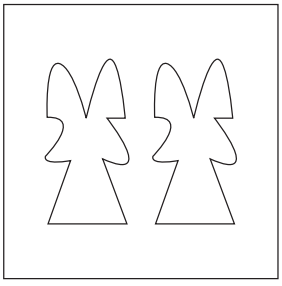


271 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

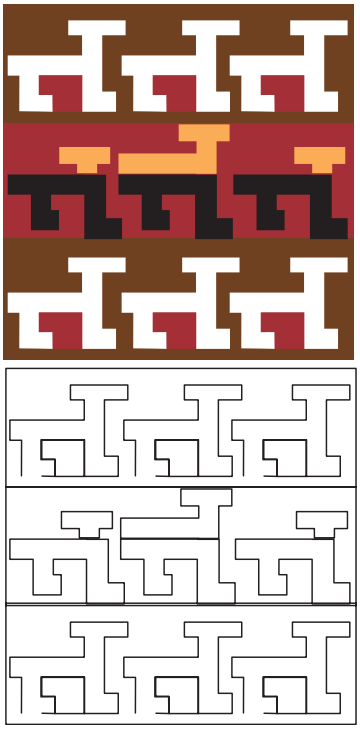
272 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



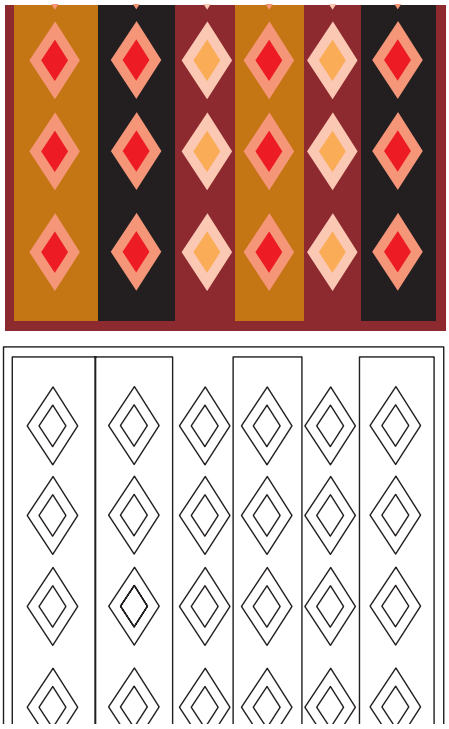




274 Textil. Síntesis ideograma.
Inca Sierra sur S 16 DC

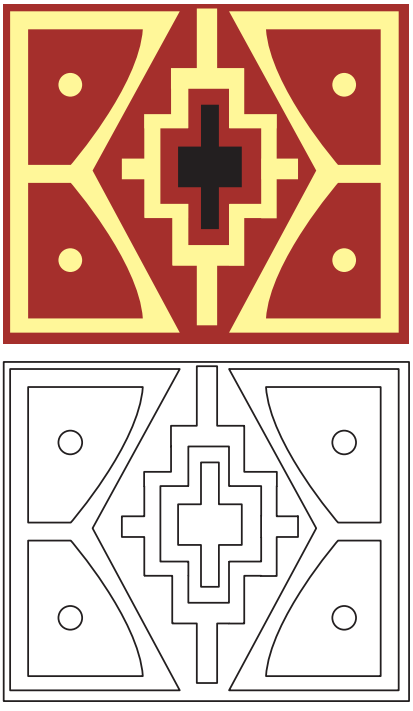


275 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

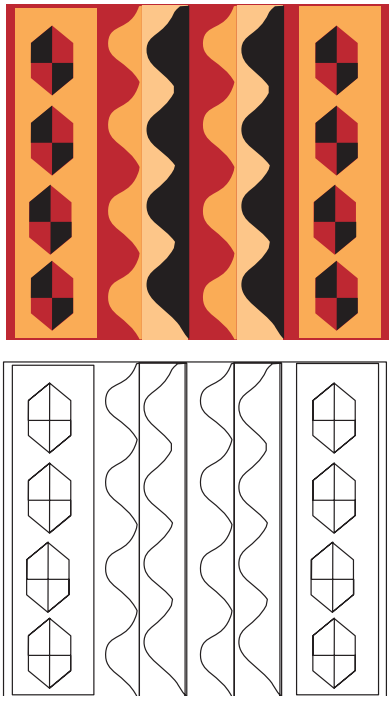


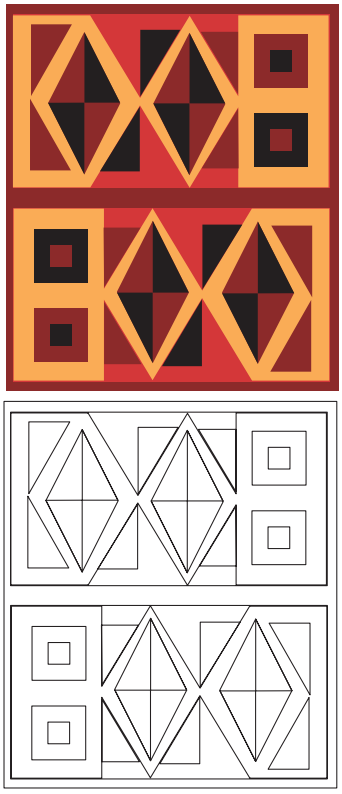
276 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

277 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

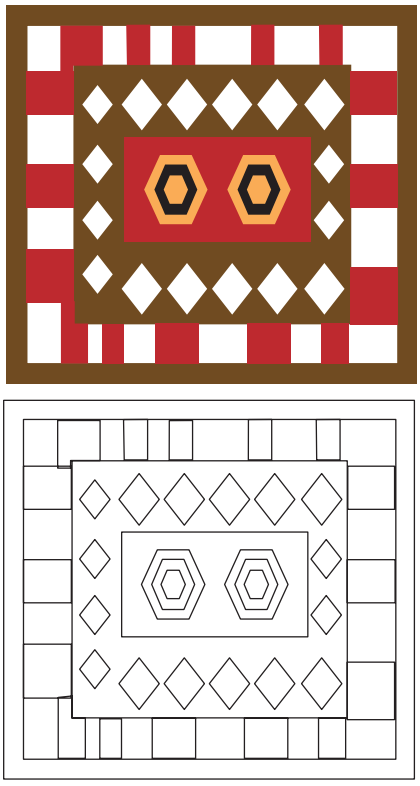


278 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

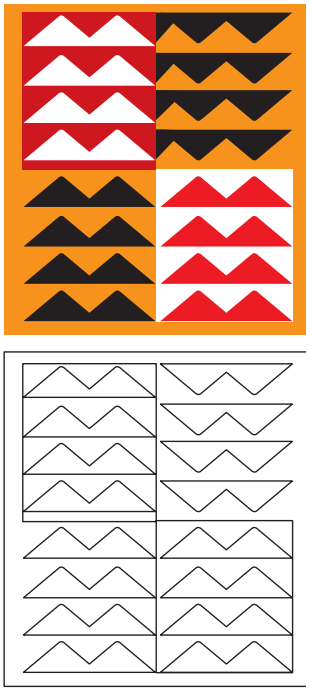




279 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

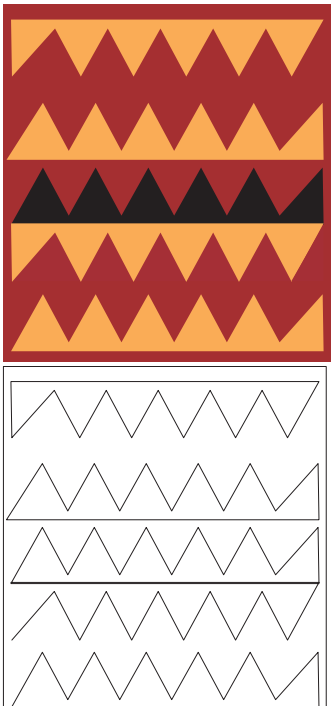


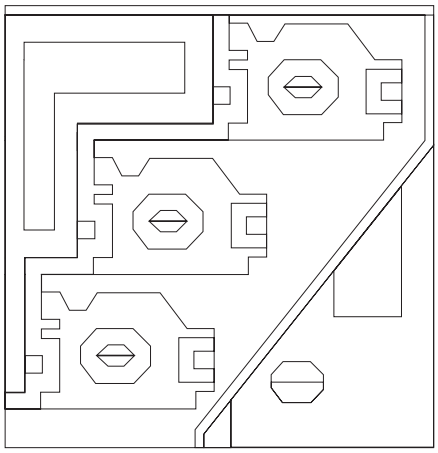
280 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

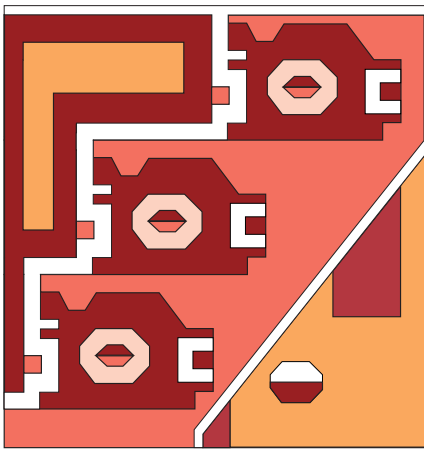


281 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

282 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

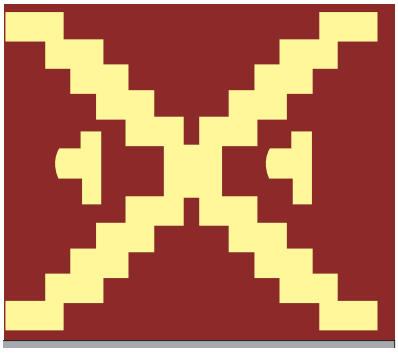




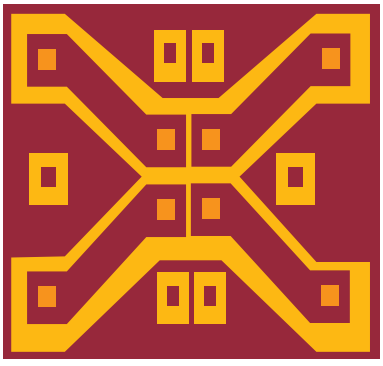


283 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

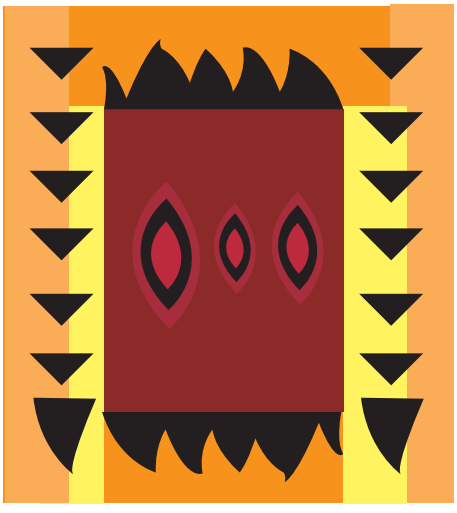
284 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



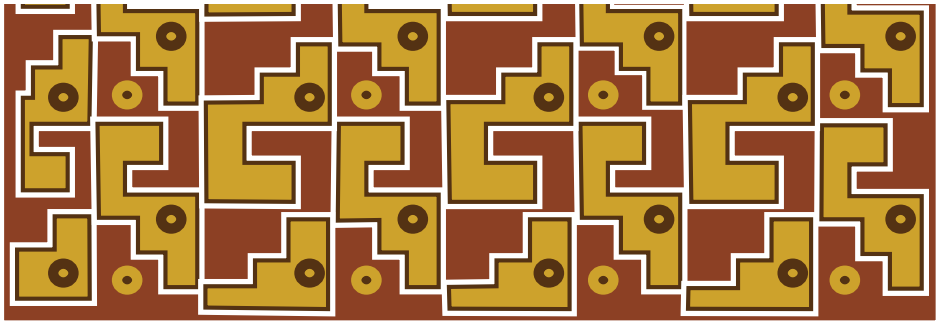
285 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

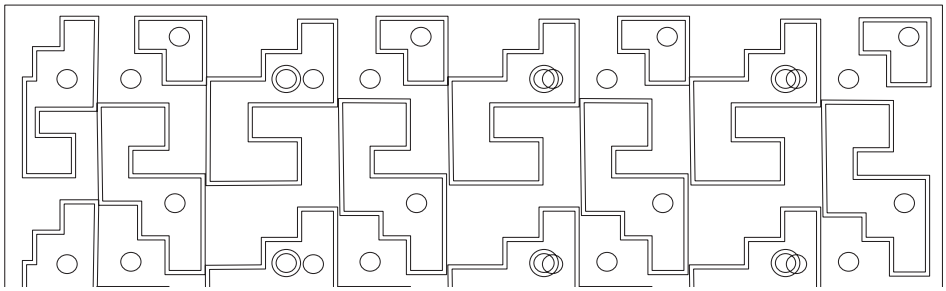


286 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC



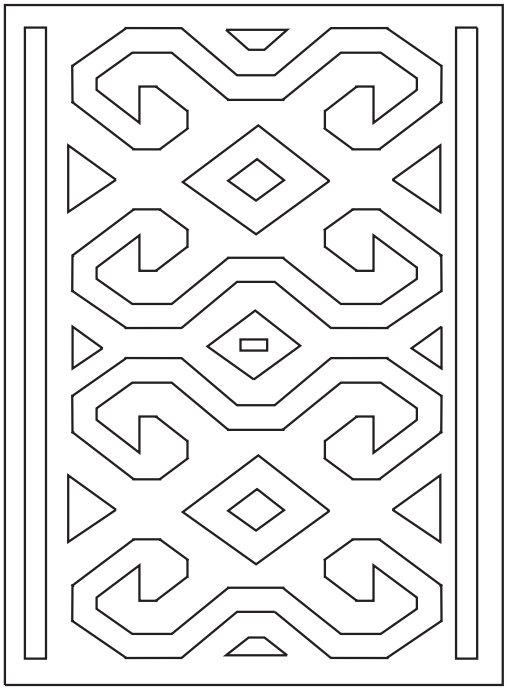
287 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

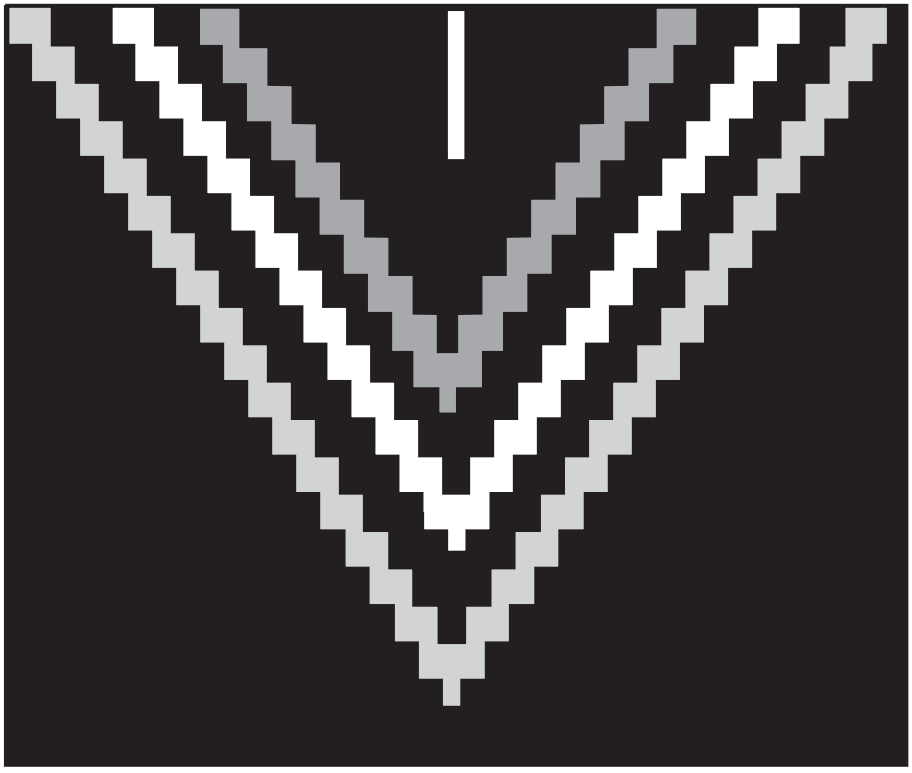


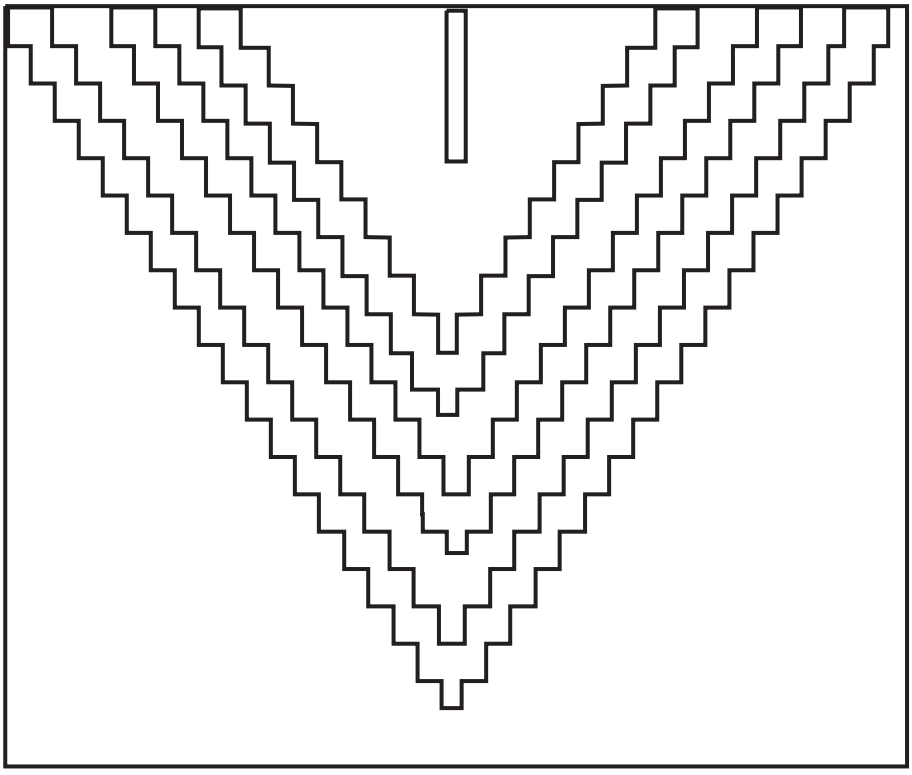


288 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

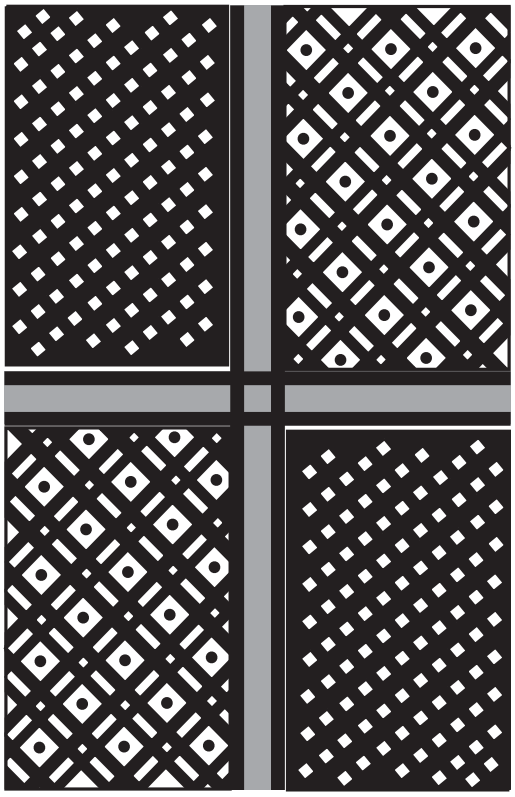
289 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC



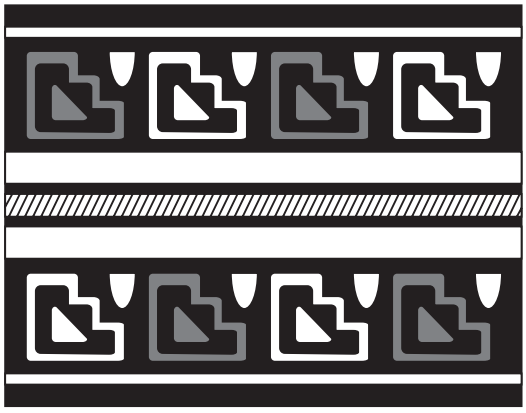


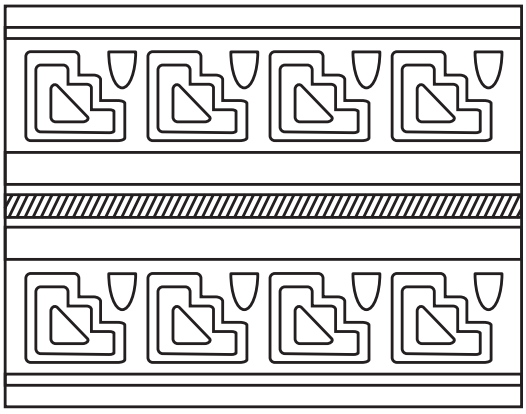


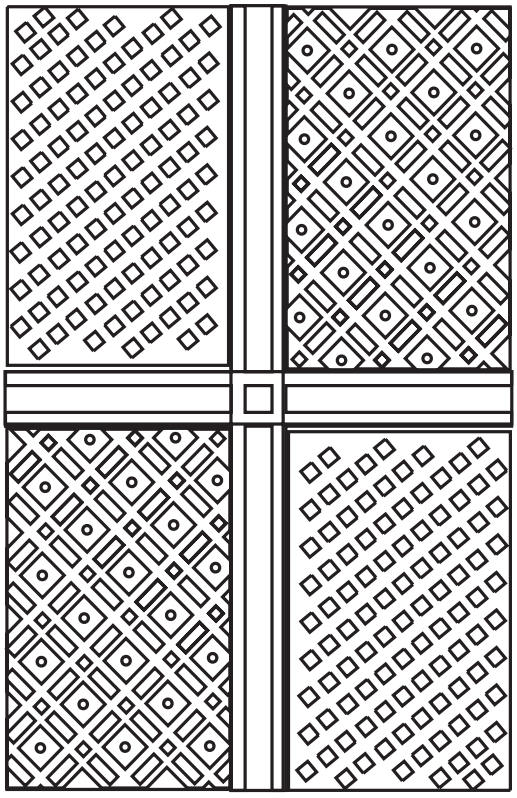
290 Textil. Uncu. Síntesis modular
Inca. Sierra Centro. S 16 DC



291 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

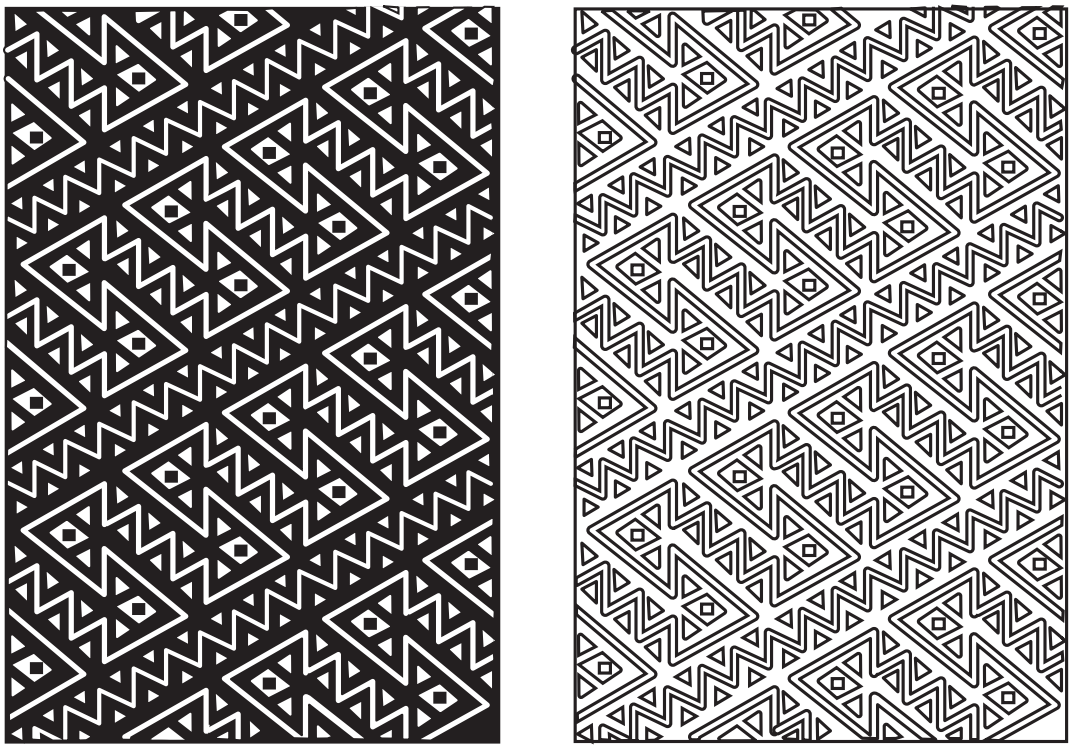




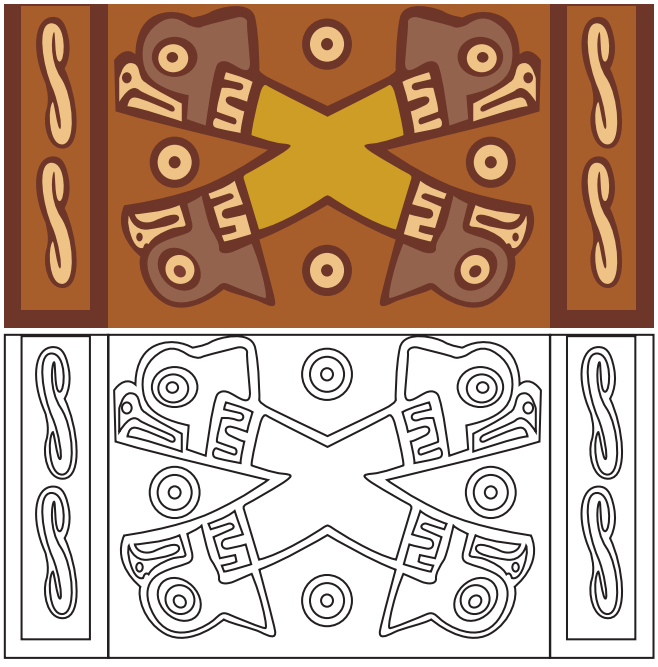


292 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

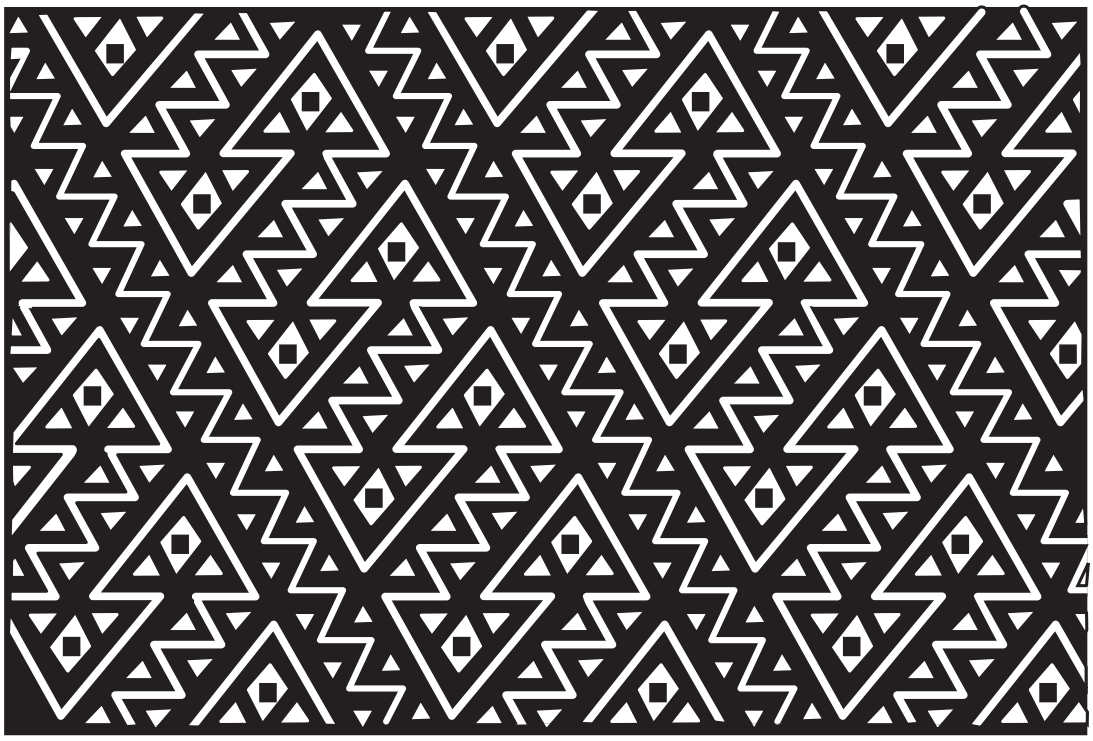
291 Textil. Composición modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC



293 Textil. Composición modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

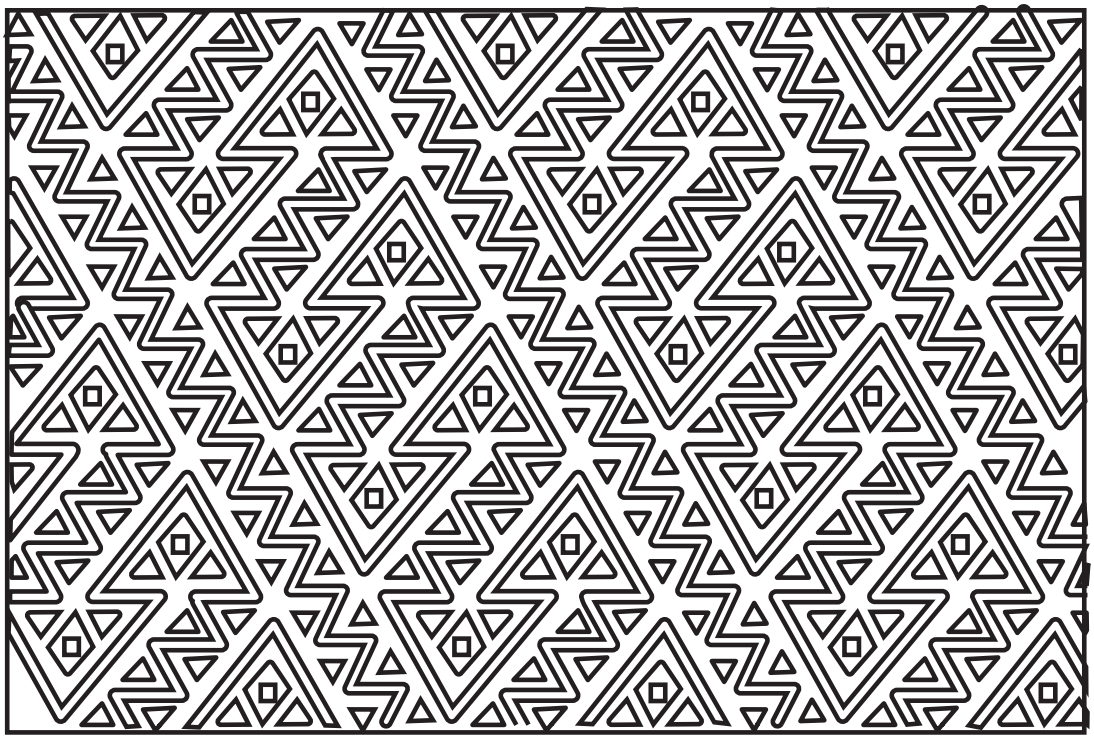


294 Textil. Síntesis modular
Wari. Sierra Centro. S 7 DC

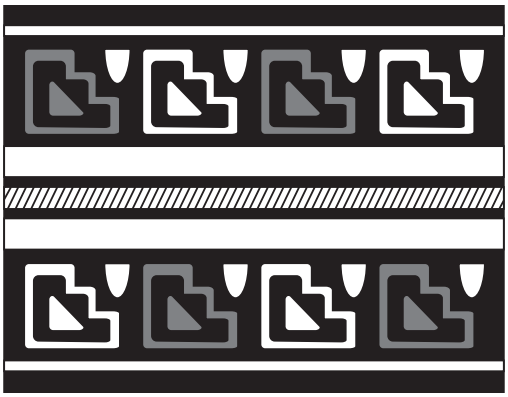


295 Textil. Síntesis modular

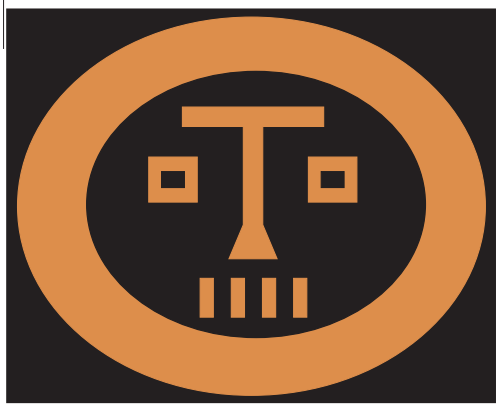
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

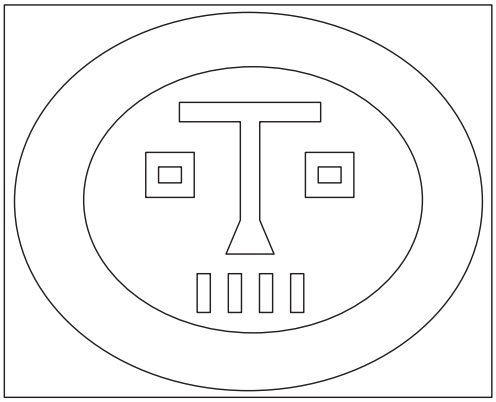


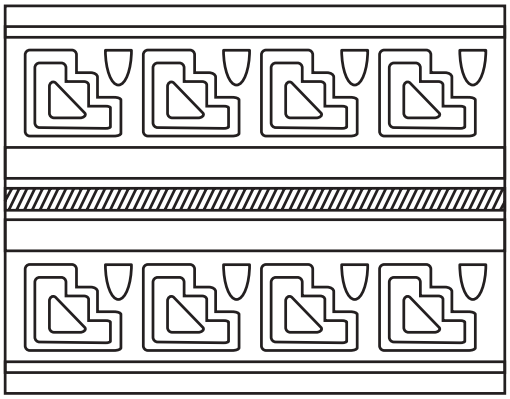
296 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

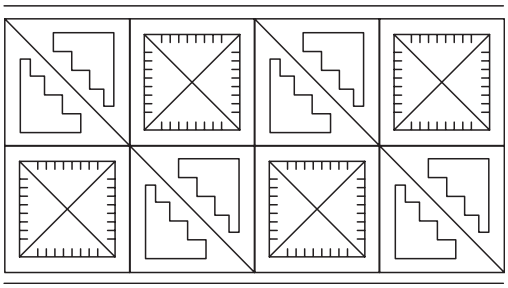


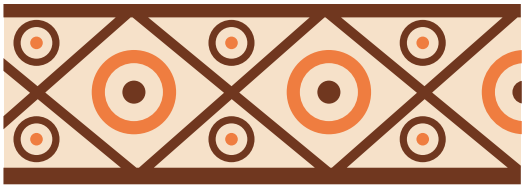
297 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

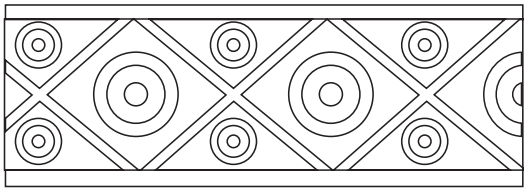




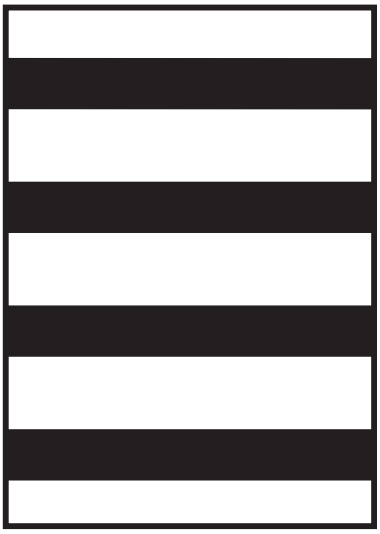




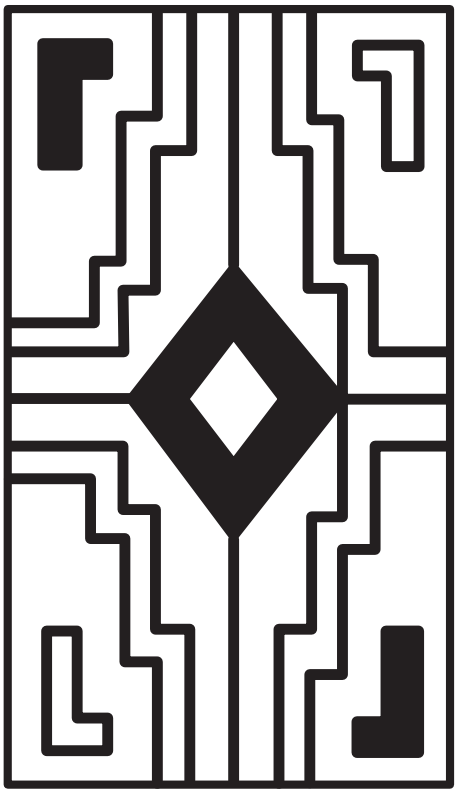




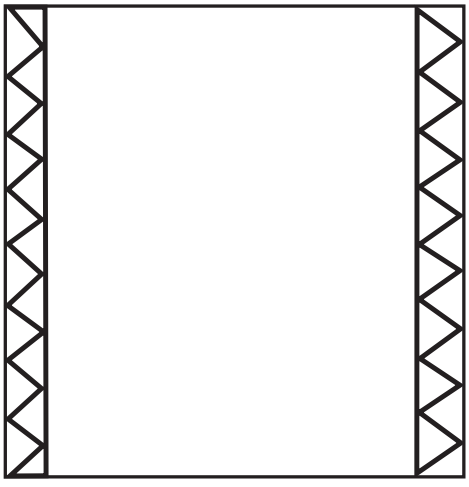
297 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC



299 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

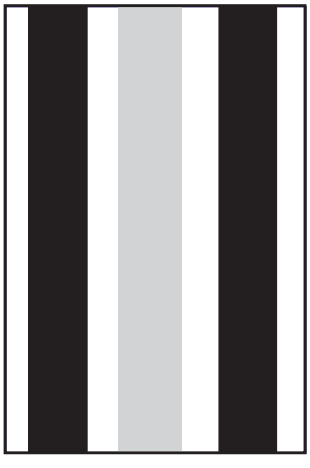


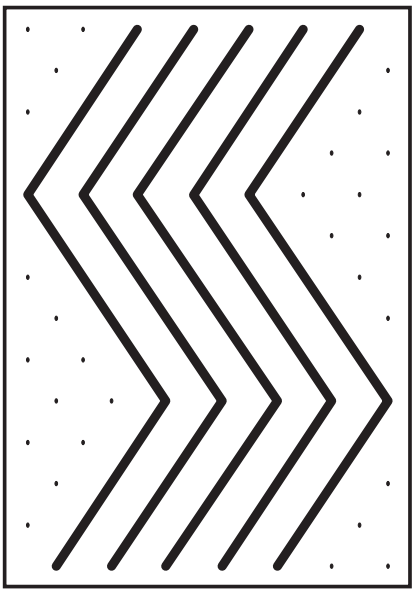
300 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC

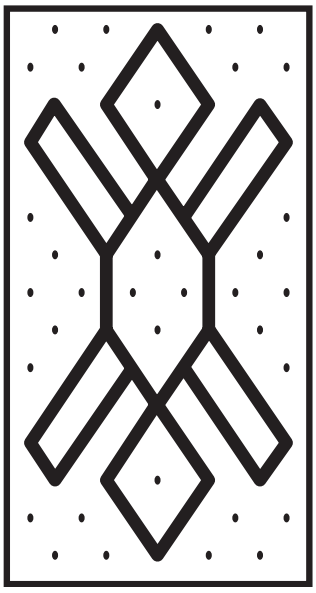


254 Textil. Síntesis ideograma. Tocapu
Inca Sierra sur S 16 DC

301 Textil. Síntesis modular
Chancay. Costa Centro. S 11 DC





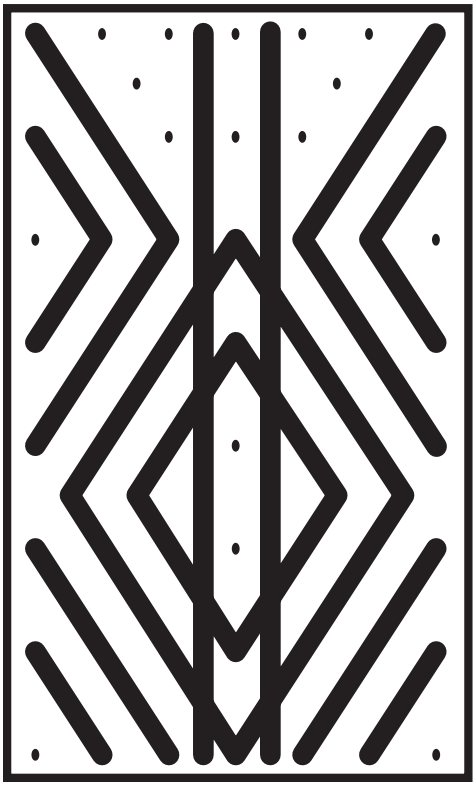


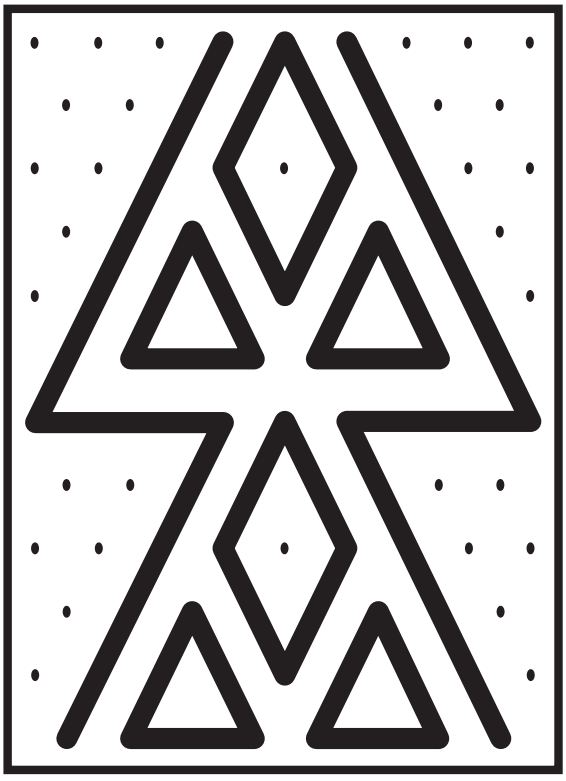
303 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

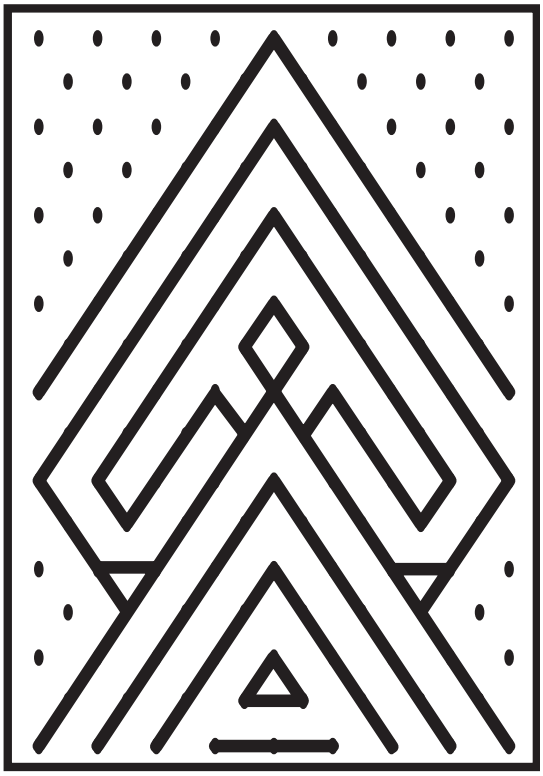
302 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

306 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

304 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

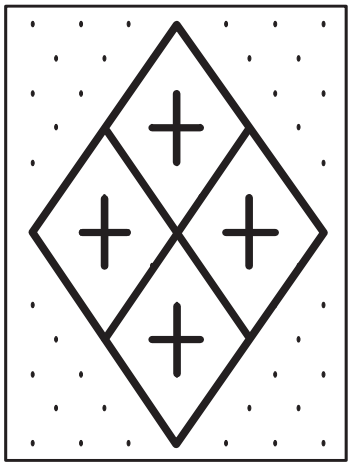




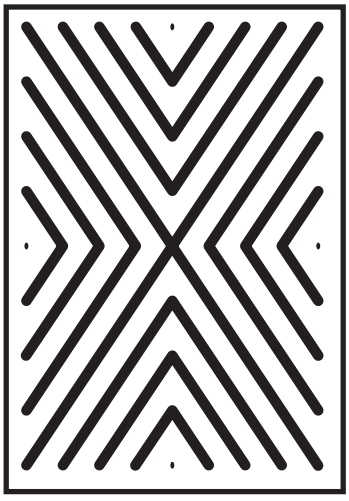


309 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

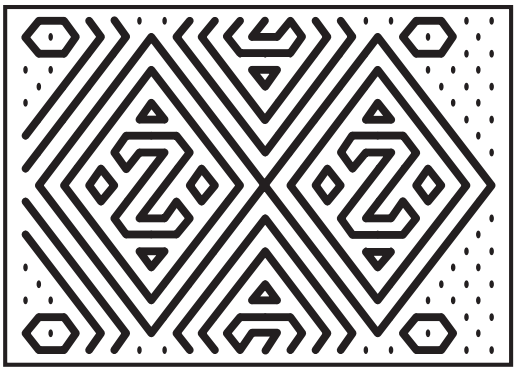
308 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual



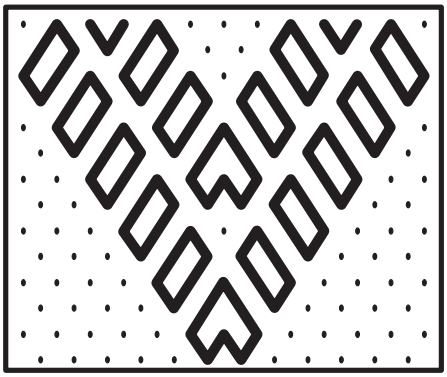
311 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual



310 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

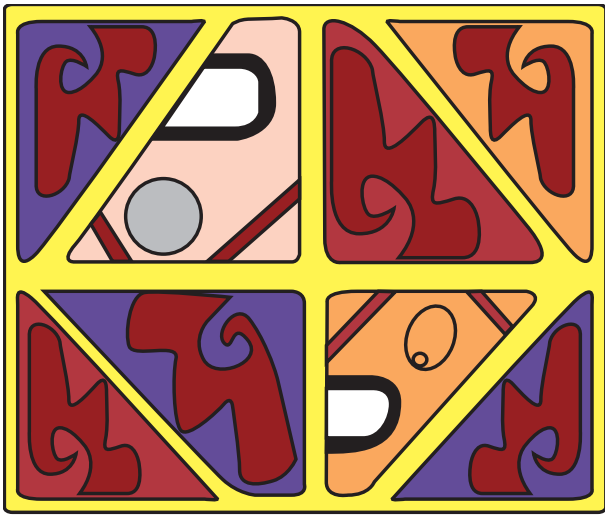


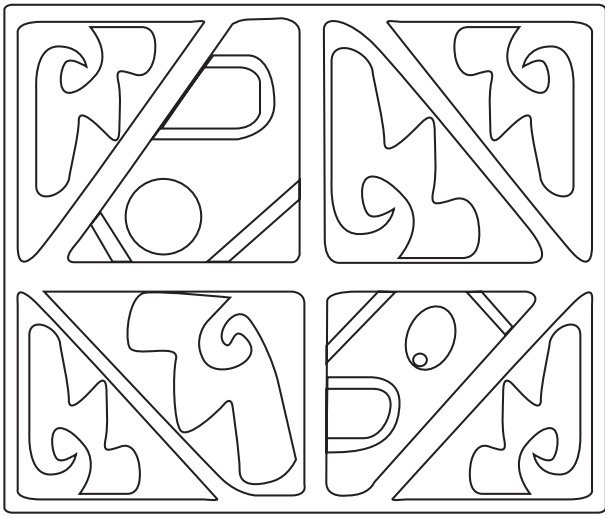
313 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

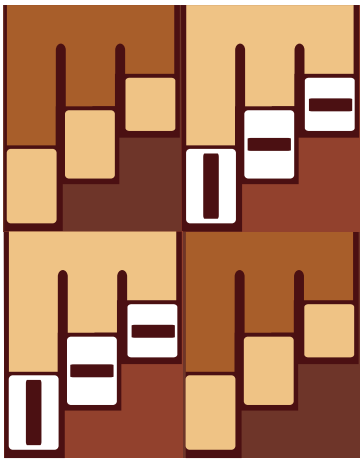


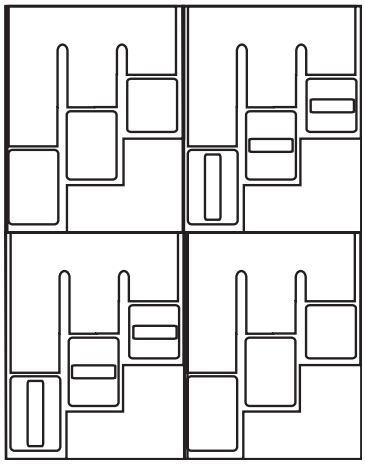
315 Textil. Síntesis modular simbólica
Comunidad Qeros. Cusco, actual

313 Textil. Síntesis modular simbólica
Wari. Siera centro S 7DC

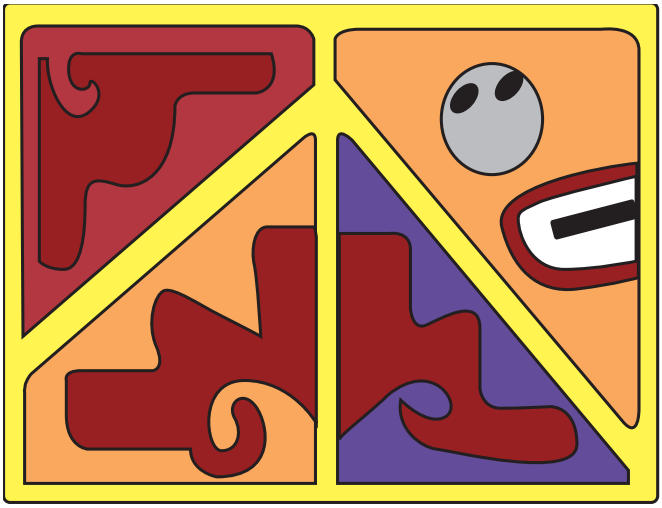


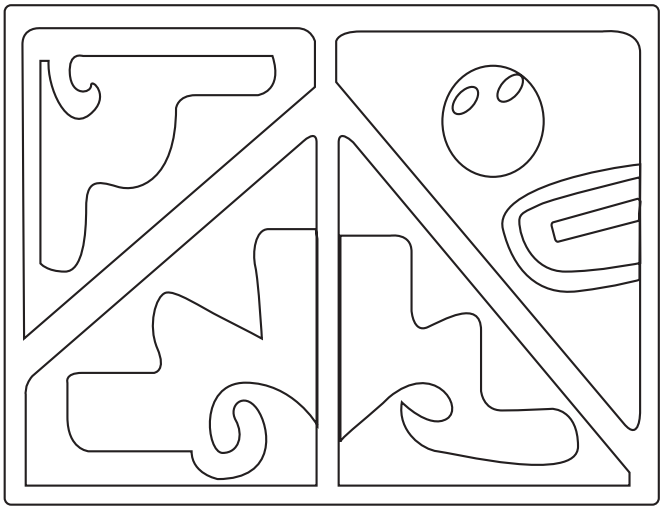






314 Textil. Síntesis modular, manos
Wari. Siera centro S 7DC





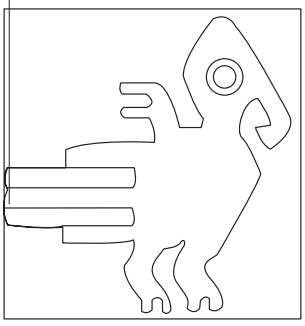
315 Textil. Síntesis modular simbólica
Wari. Siera centro S 7DC

Los frutos de la tierra y el mar, los animales y las plantas fueron representadas utilizando una amplia variedad de tratamientos estilísticos. Fauna doméstica, de caza y de pesca. Muchos otros seres míticos, además de los clásicos, como el sapo asociado a los dioses de las lluvias, los monos fecundadores, los zorros mensajeros de la luna, los perros como guías de los muertos, las lechuzas y las moscas mensajeras de la muerte. Los Nazca, los Paracas y los Moche registraron una riquísima variedad de fauna terrestrre y marina con magistrales técnicas figurativas de simplificación y síntesis. Wari, Tiahuanaco y los Incas, compusieron sus imágenes llevándolas a una progresiva abstracción geométrica cada vez más simbólica. Imágenes que constituyen verdaderas lecciones ejemplares de síntesis figurativa y cromática.

- Insectos
- Serpientes
- Peces
- Reptiles, saurios y batracios
- Fauna variada

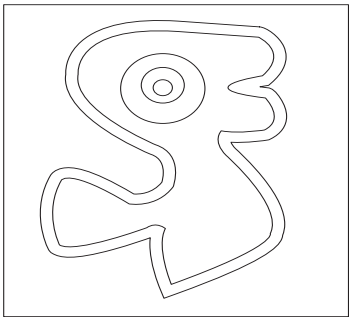
317 Textil. Ave

Puruchuco. Costa centro S 7DC



316 Textil. Ave

Wari. Siera centro S 7DC

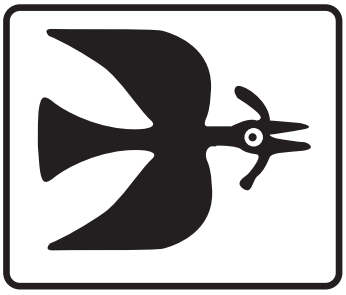


318 Pintura en cerámica. Ave en vuelo

Inca. S 16 DC

320 Pintura en cerámica. Ave

Inca. S 16 DC



319 Pintura en cerámica. Ave

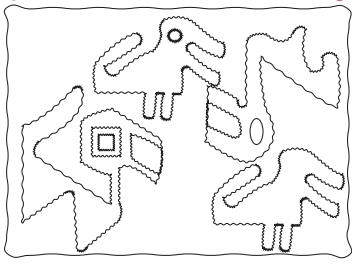
Inca. S 16 DC

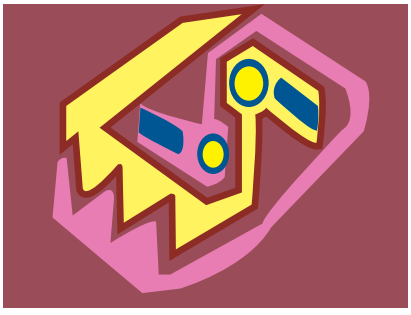
322 Textil. Aves y reptiles

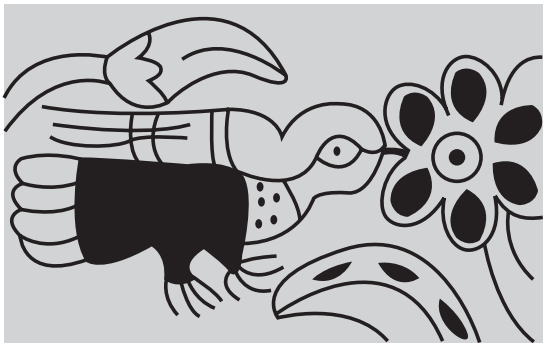
Wari. Sierra centro S 7DC

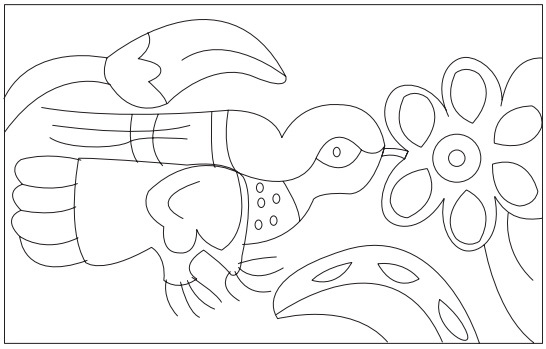
321 Textil. Aves contrapuestas

Wari. Sierra centro S 7DC







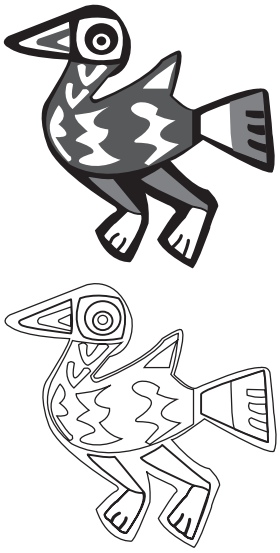


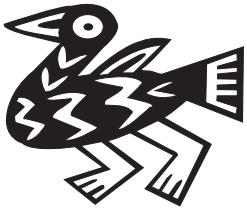
325 Cerámica pintada. Picaflor
Nazca. Costa central S 2 DC

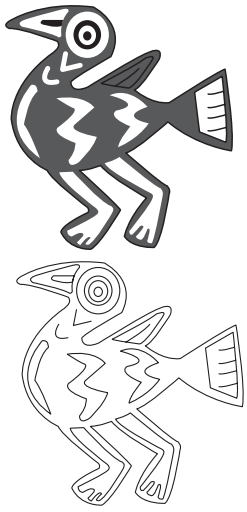
326 Textil. Aves
Chancay. Costa centro S 11DC

327 Textil. Aves
Chancay. Costa centro S 11 DC

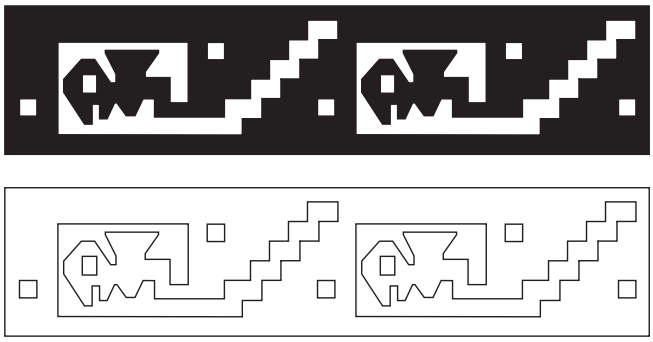
328 Textil. Aves
Chancay. Costa centro S 11 DC



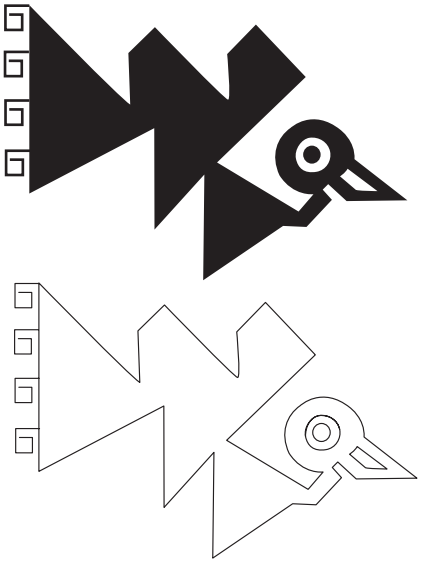




329 Textil. Aves
Chancay. Costa centro S 11 DC



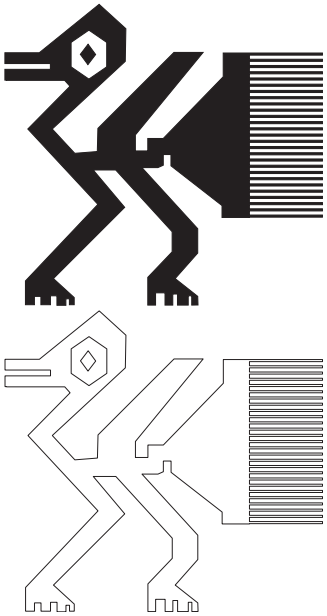
330 Textil. Aves
Chancay. Costa centro S 11 DC

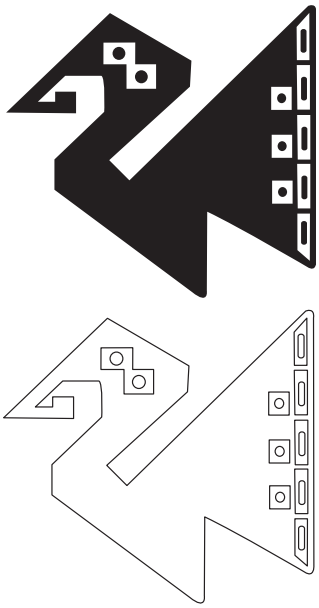


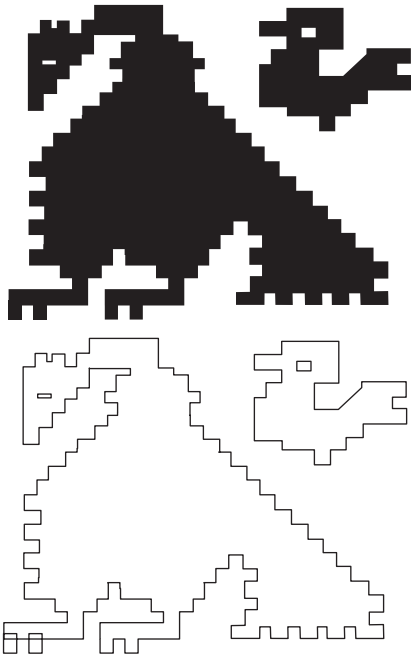
331 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC

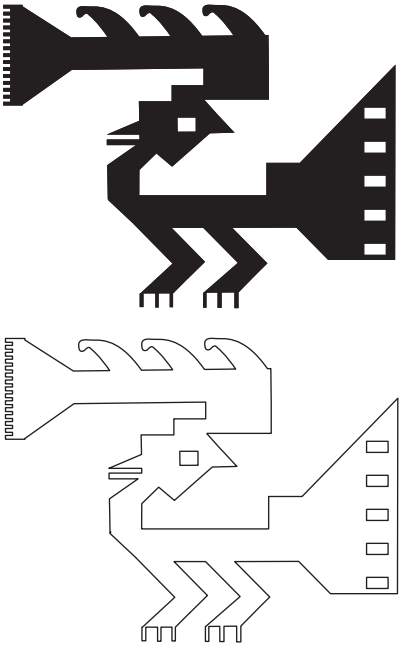
333 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC

332 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC







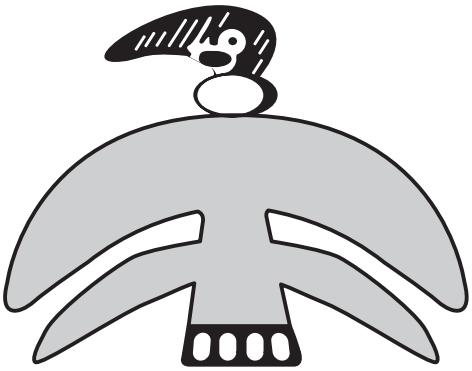


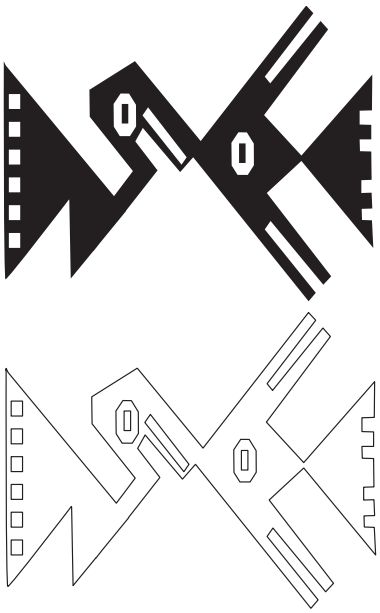
334 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC

335 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC

323 Pintura en cerámica. Ave
Inca. S 16 DC

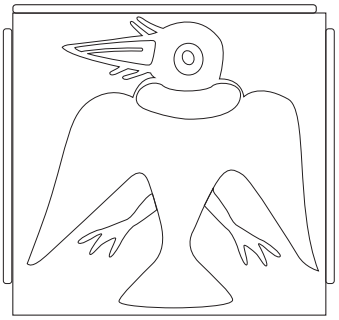
336 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC

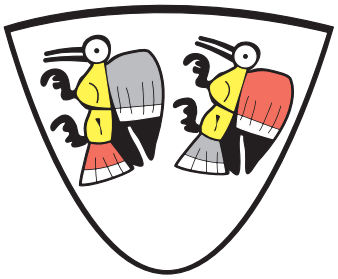


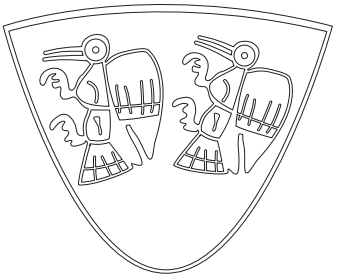


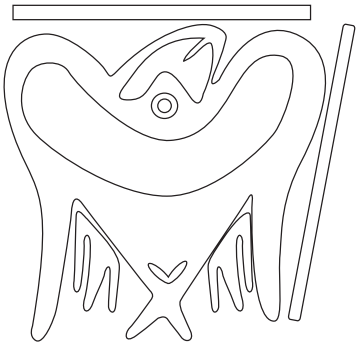
343 Cerámica pintada. Vencejo
Nazca Costa central S2 DC

344 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



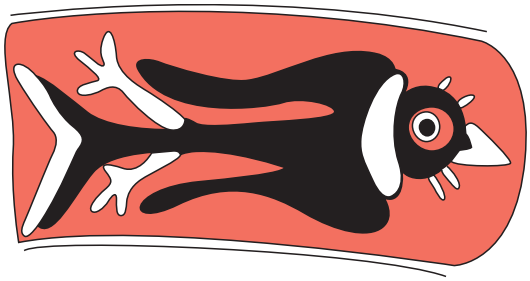


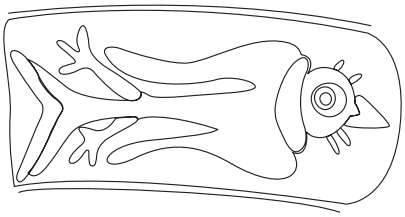




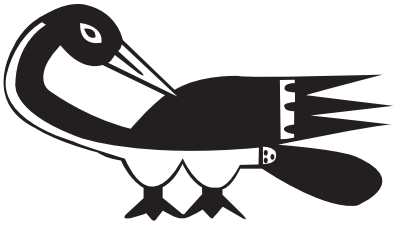
345 Cerámica pintada. Vencejo
Nazca Costa central S2 DC

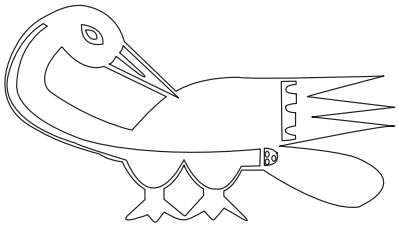
347 Cerámica pintada. Vencejo
Nazca Costa central S2 DCC





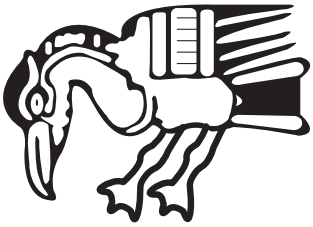
346 Cerámica pintada. Vencejo
Nazca Costa central S2 DC

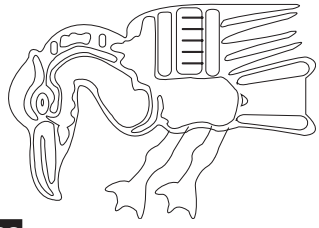




337 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

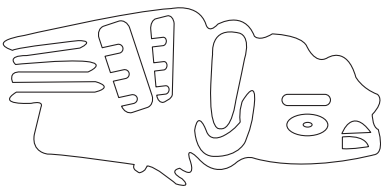
339 Cerámica pintada. Ave falcónida
Nazca Costa central S2 DC



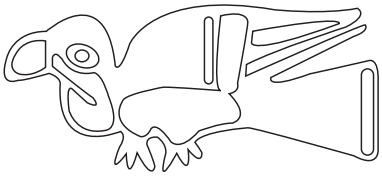


338 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

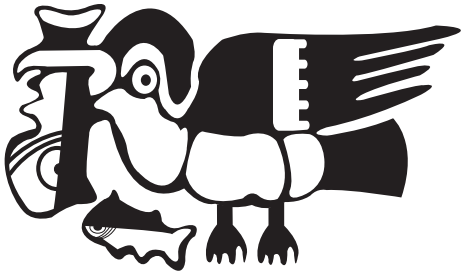
340 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

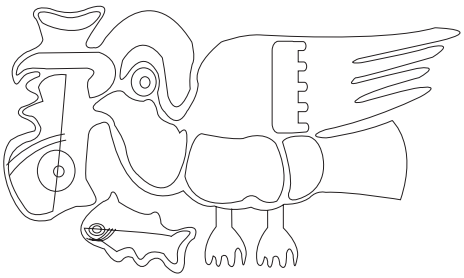


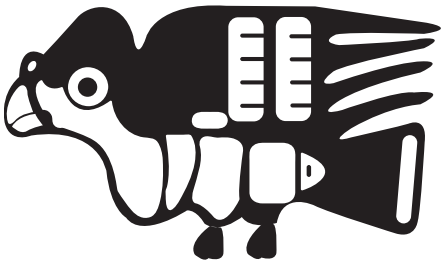
341 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

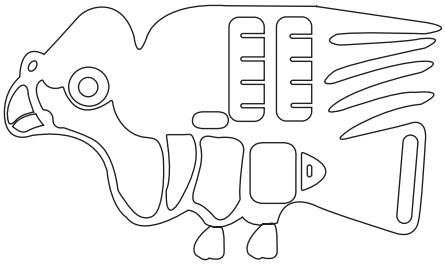


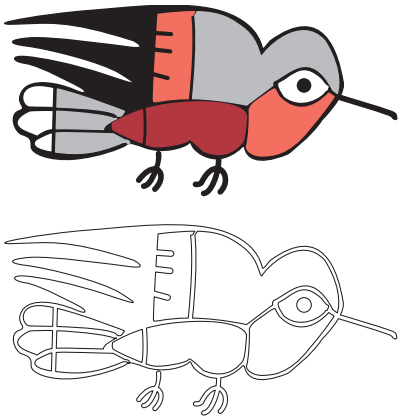
342 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC





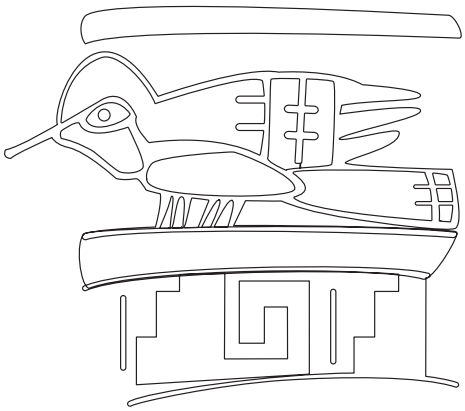




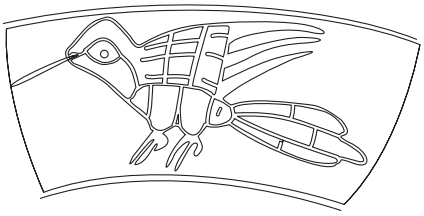


348 Cerámica pintada. Colibrí
Nazca Costa central S2 DCC

350 Cerámica pintada. Colibrí
Nazca Costa central S2 DCC

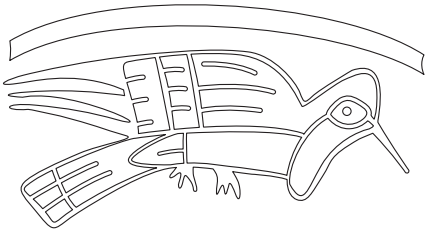


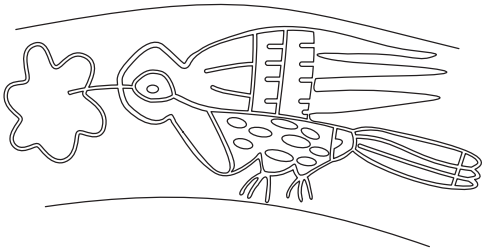
349 Cerámica pintada. Colibrí
Nazca Costa central S2 DCC

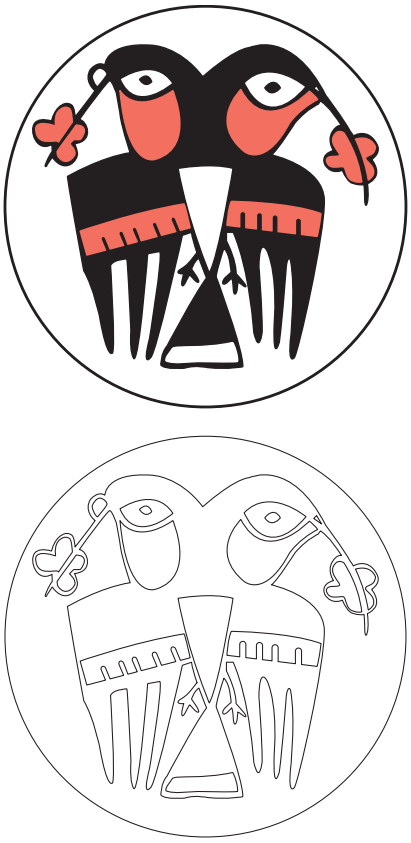


352 Cerámica pintada. Colibrí
Nazca Costa central S2 DCC

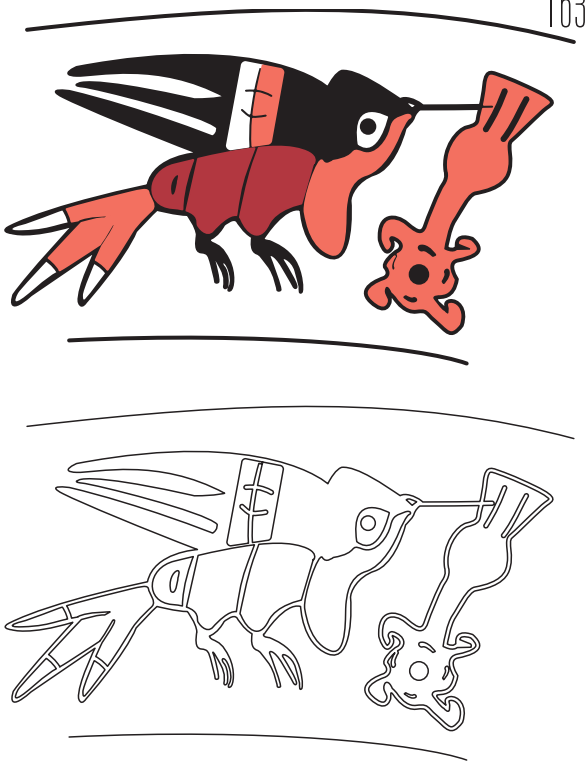
351 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DCC





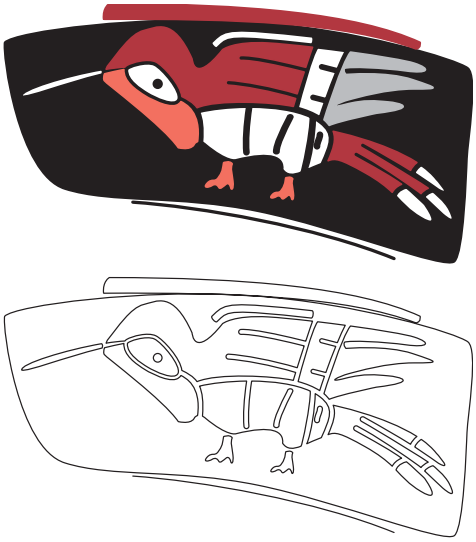


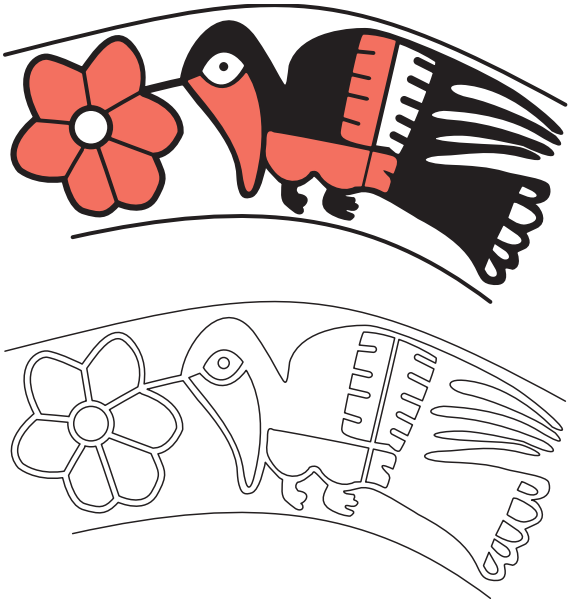
353 Cerámica pintada. Aves
Nazca Costa central S2 DC



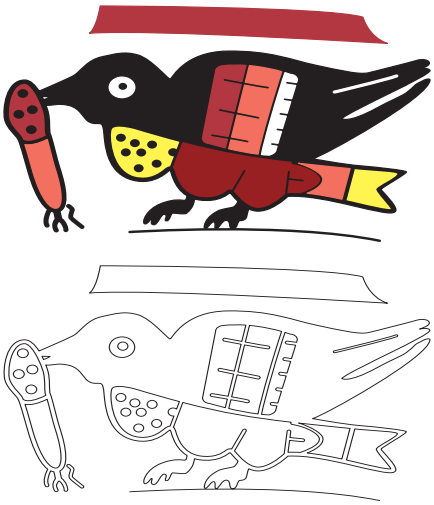
354 Cerámica pintada.Colibrí
Nazca Costa central S2 DC

355 Cerámica pintada. Colibrí
Nazca Costa central S2 DC

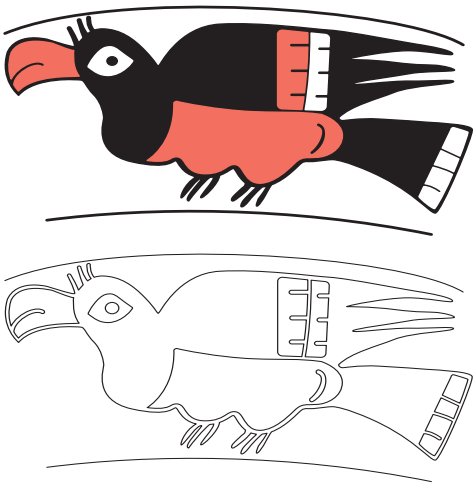




356 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

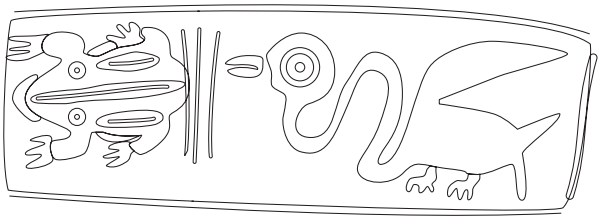


357 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

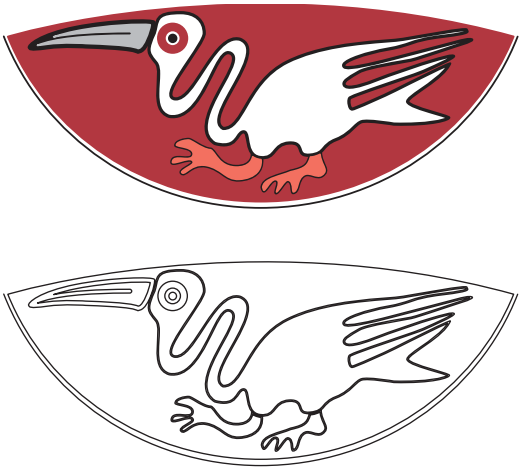


358 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

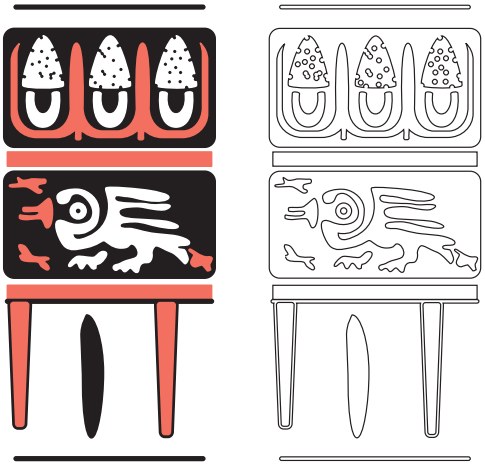
359 Cerámica pintada. Ave marina y sapo
Nazca Costa central S2 DC

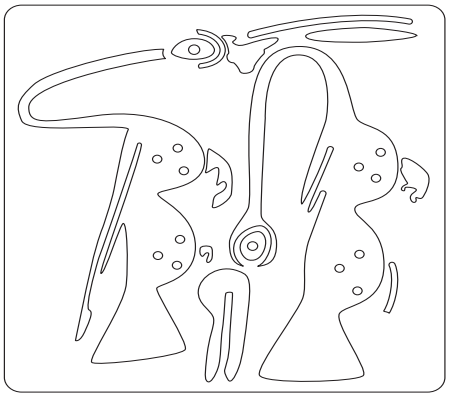


360 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

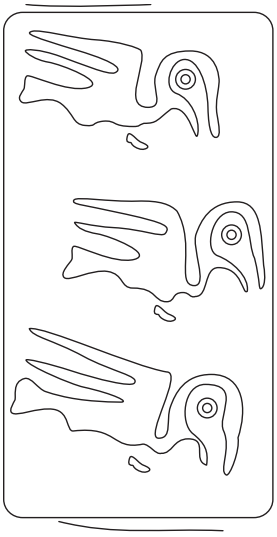


361 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



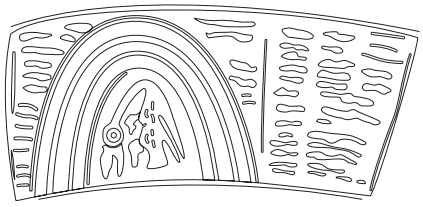


362 Cerámica pintada. Flamencos
Nazca Costa central S2 DC



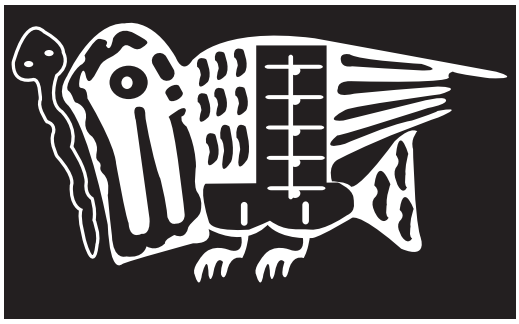
356 Cerámica pintada. Aves marinas
Nazca Costa central S2 DC

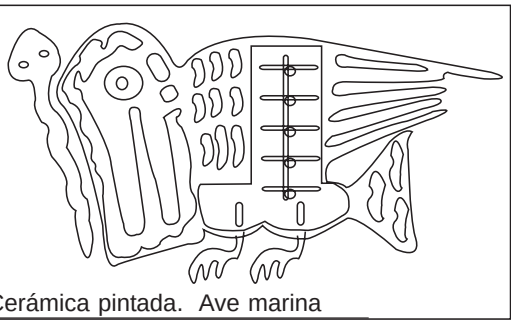
363 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



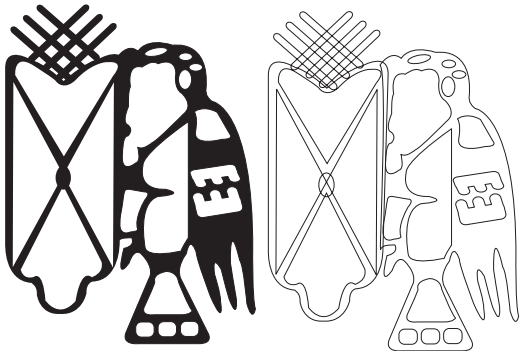
364 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

365 Cerámica pintada. Vencejo
Nazca Costa central S2 DC



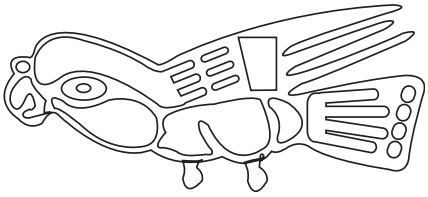


366 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

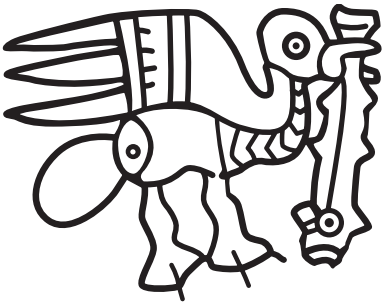


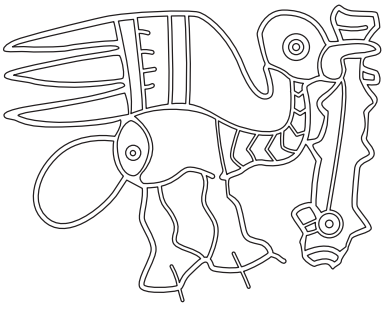
367 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

368 Cerámica pintada. Loro
Nazca Costa central S2 DC

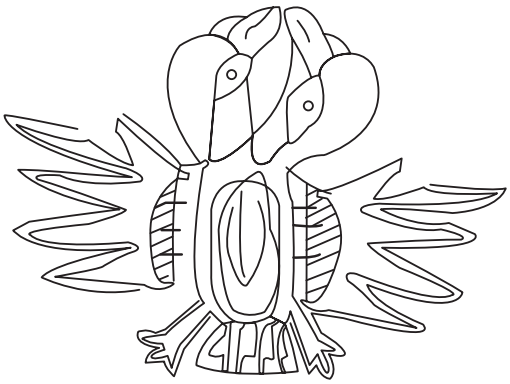


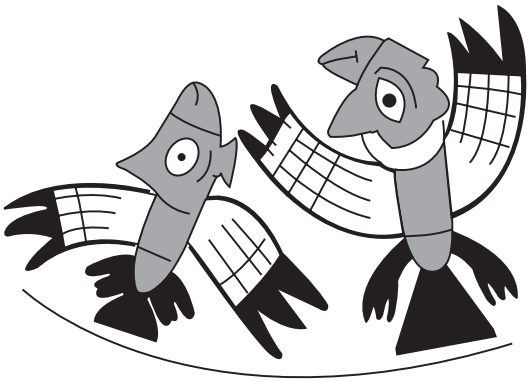
369 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

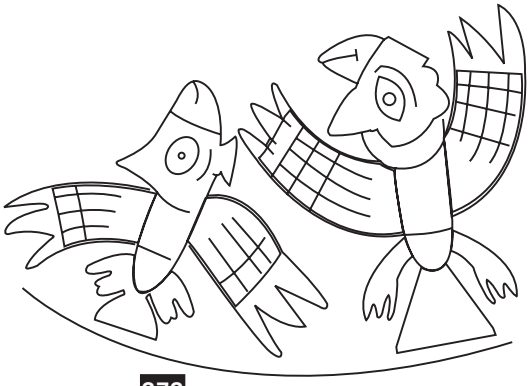




370 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



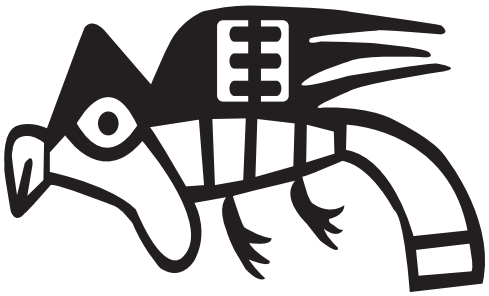




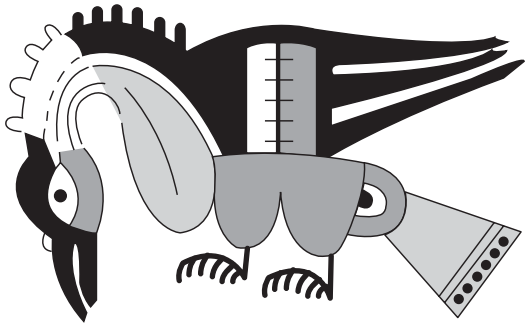
373 Cerámica pintada. Loros
Nazca Costa central S2 DC

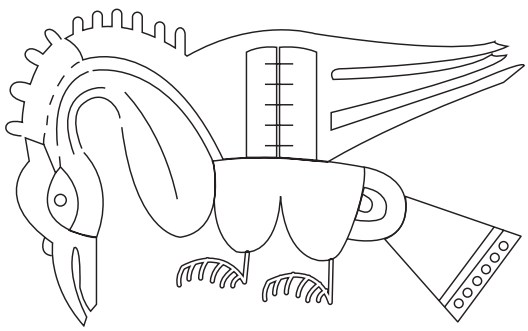
372 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC

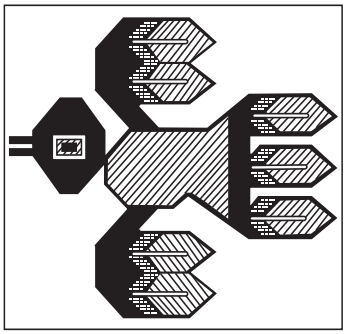
374 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



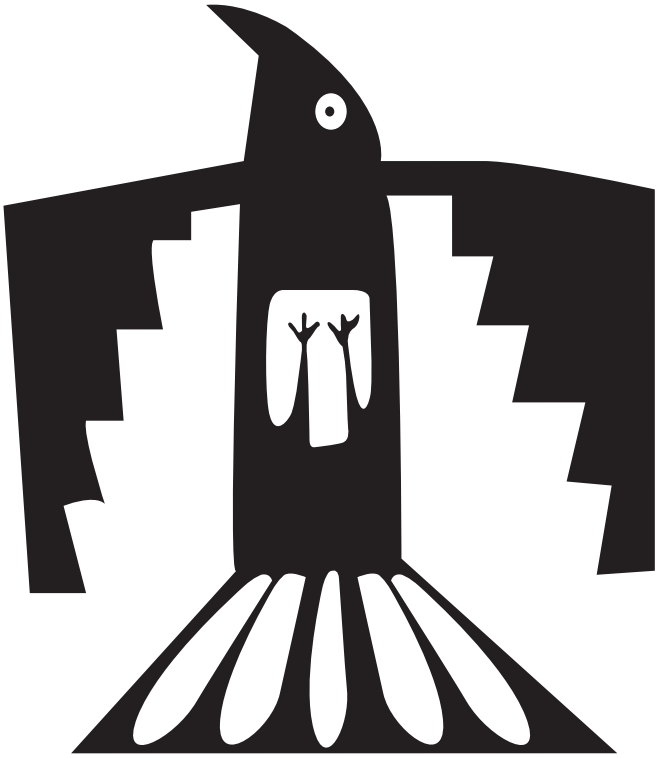
375 Cerámica pintada. Ave marina
Nazca Costa central S2 DC



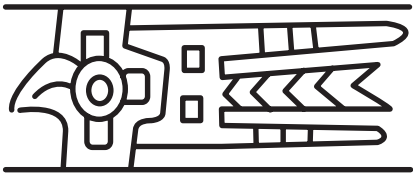




376 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC



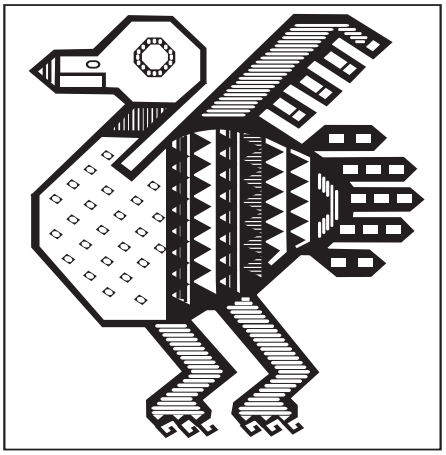
377 Cerámica pintada. Ave marina
Moche Costa norte S2 DC

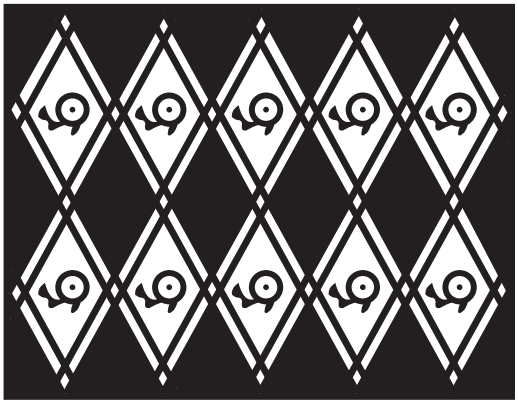


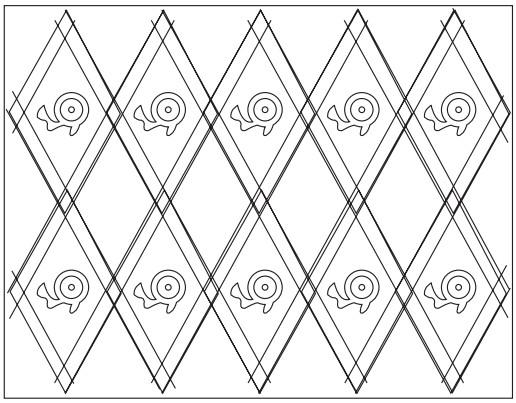
378 Cerámica pintada. Ave marina
Paracas Costa central S1 AC

379 Textil. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

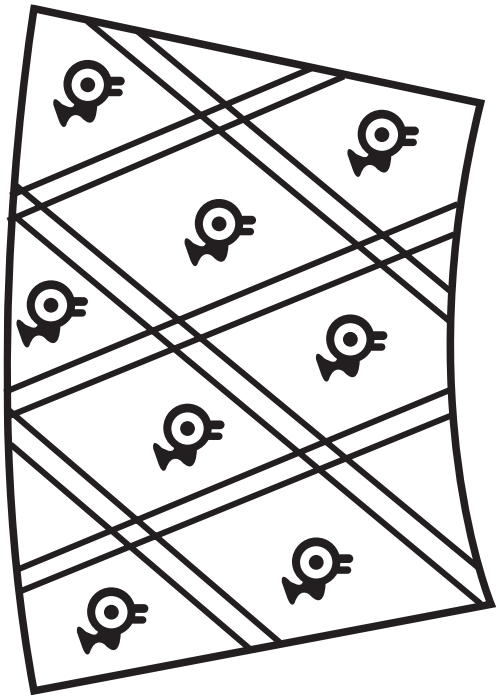
380 Textil. Ave marina
Pachacamac Costa central S8 DC





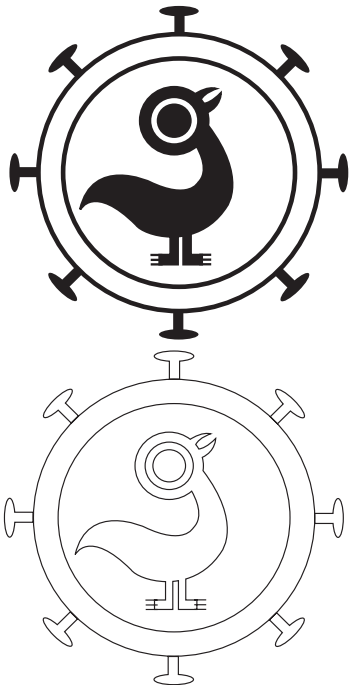


381 Cerámica. Ave marina, diseño modular
Chancay Costa central S11 DC

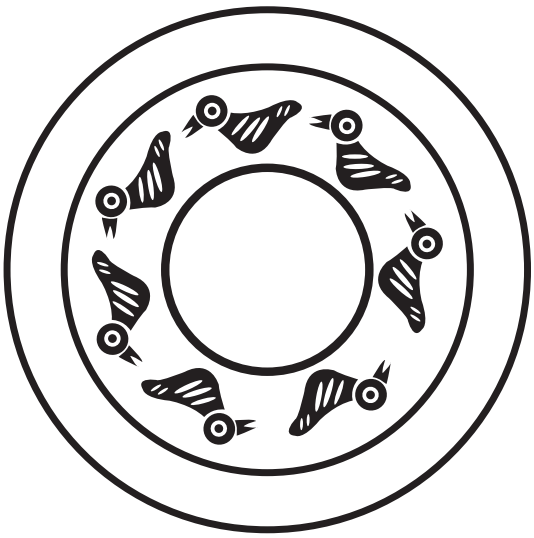


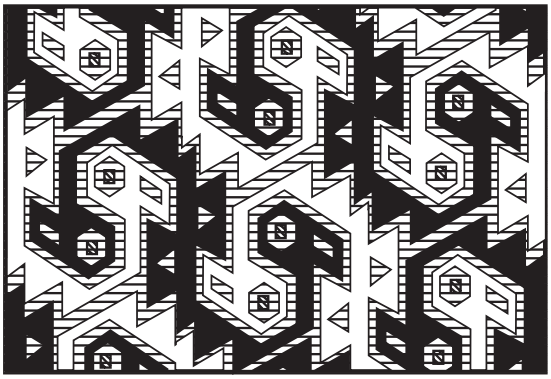
382 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

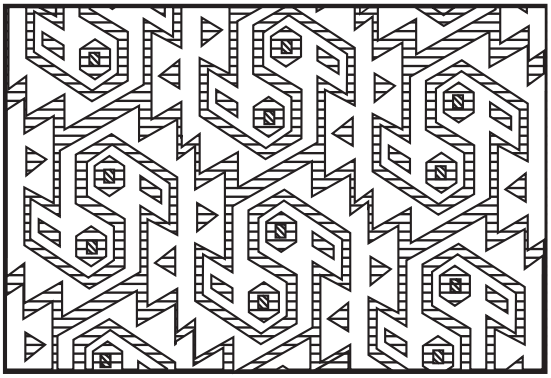
383 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

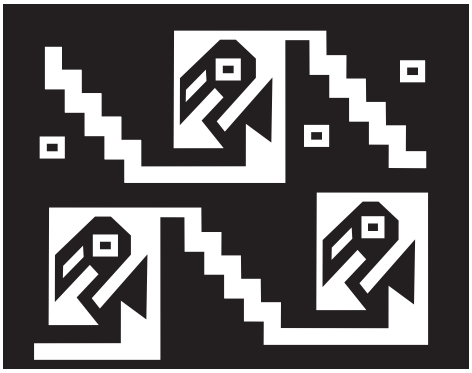


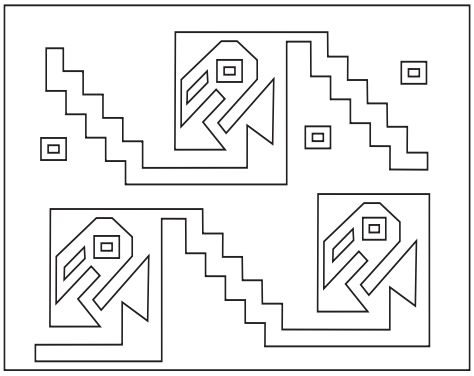
384 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC







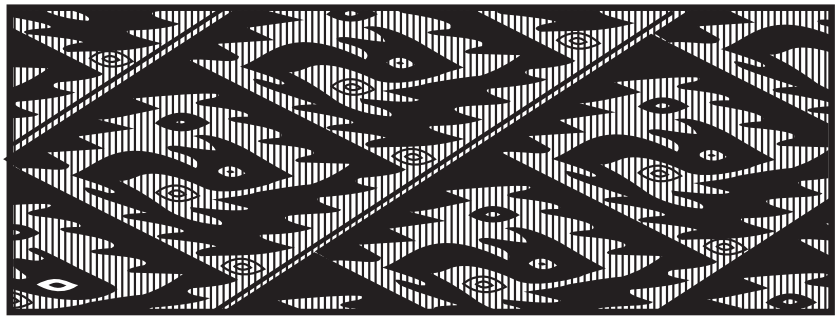


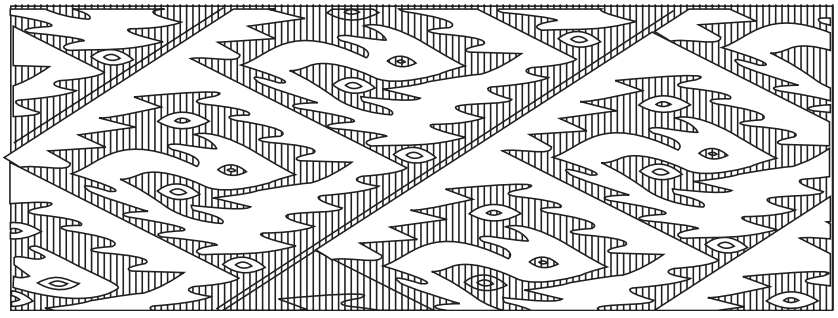


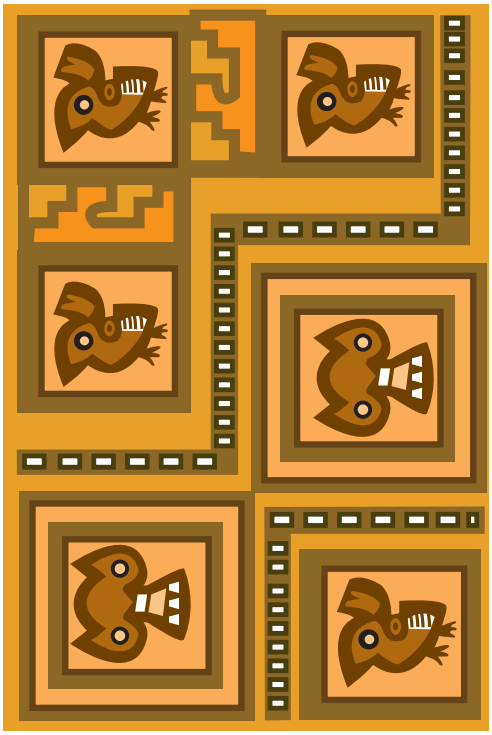
384 Textil. Ave marina modular
Chancay Costa central S11 DC

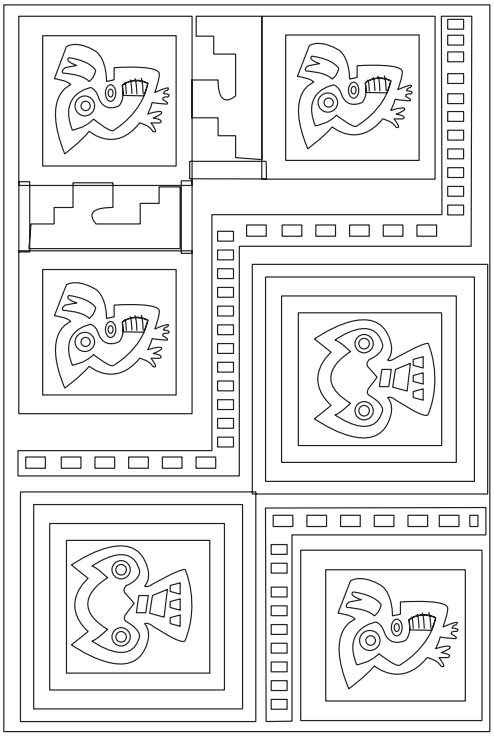
385 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

386 Textil. Ave marina modular
Chancay Costa central S11 DC



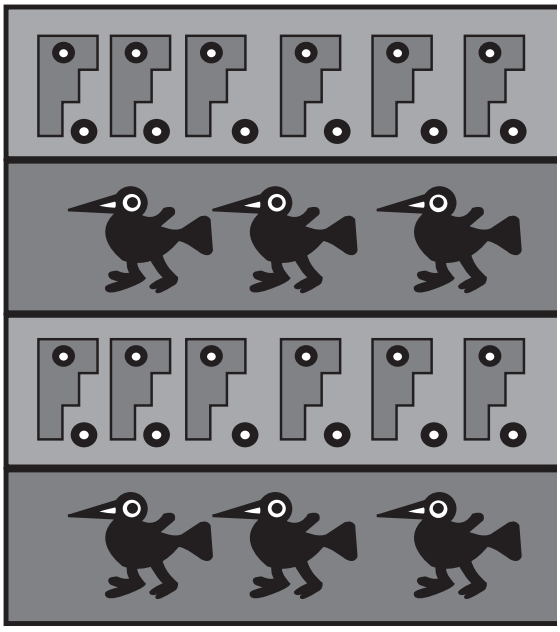


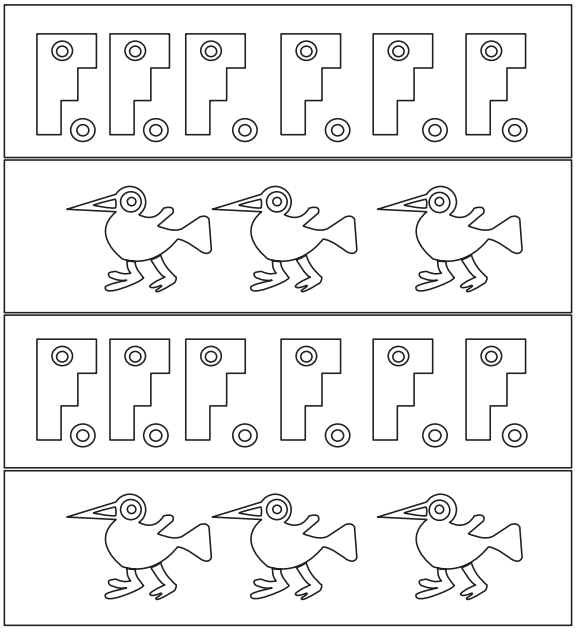




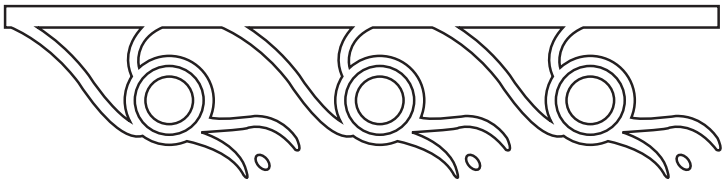
387 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

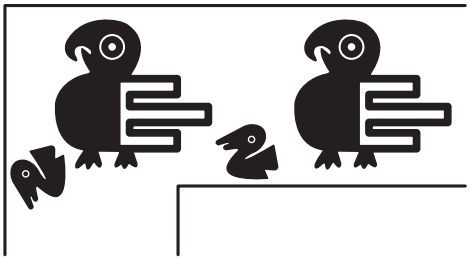
388 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

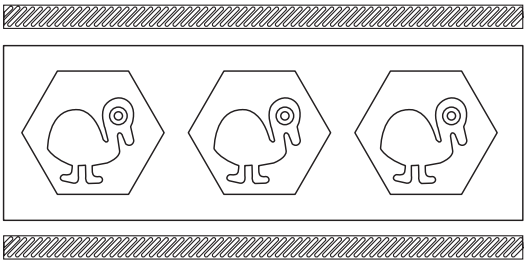


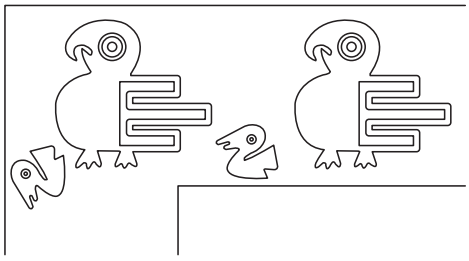


389 Cerámica pintada. Ave marina
Moche Costa norte S2 DC





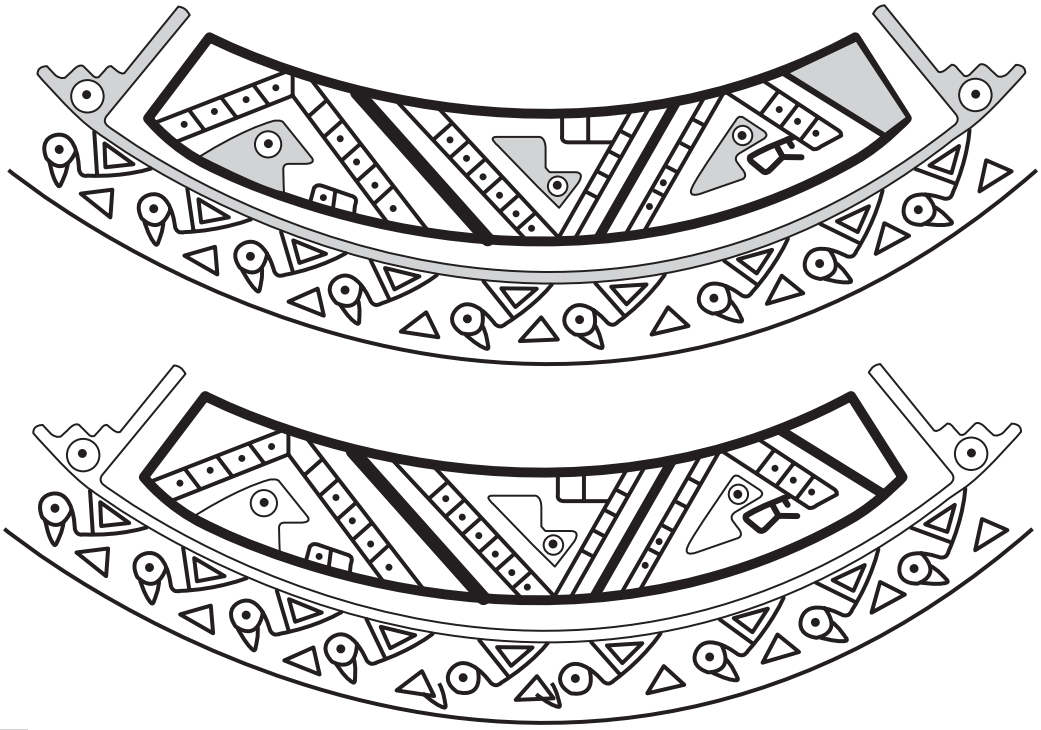




390 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

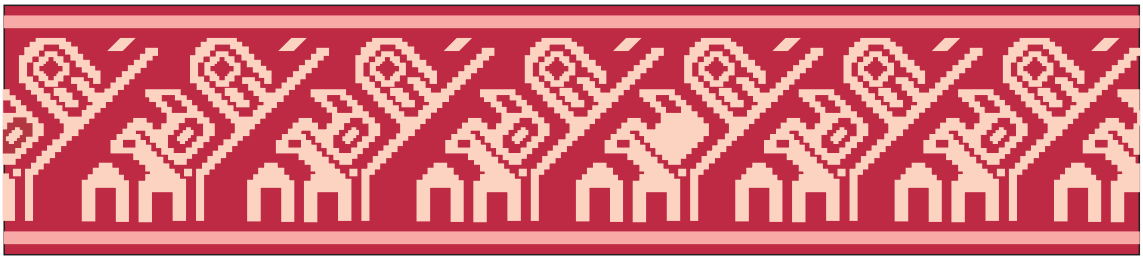
391 textil. Aves
Chancay Costa central S11 DC

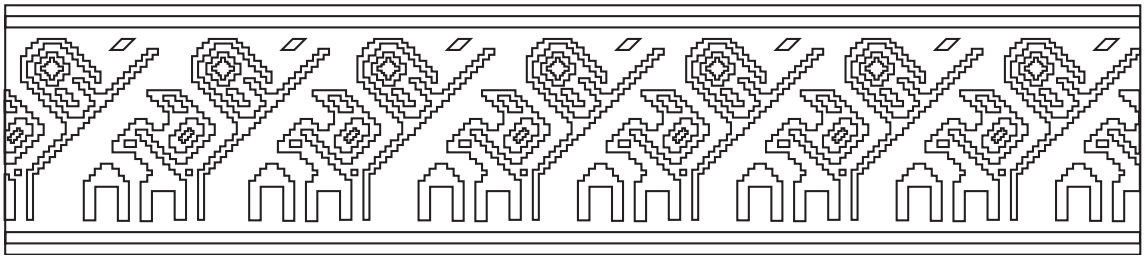
388 Mate pirograbado. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

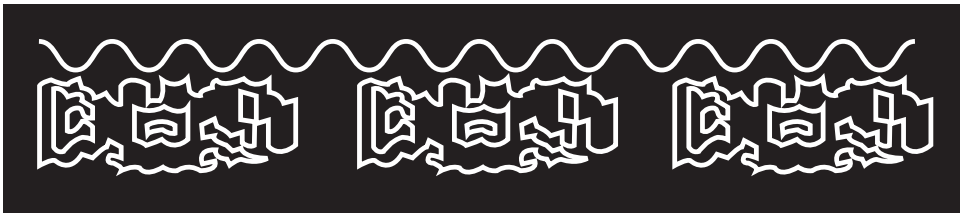


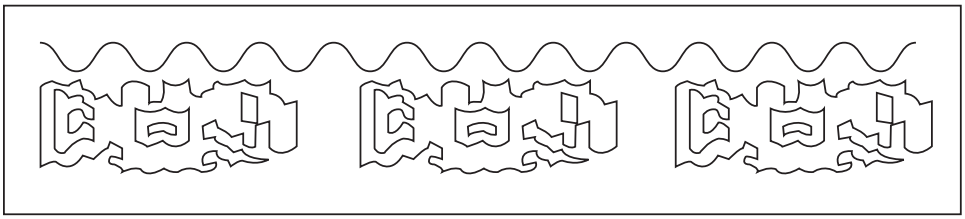
392 Mate pirograbado. Aves
Huaura Costa central S11 DC

393 Cerámica pintada. Ave marina
Chancay Costa central S11 DC

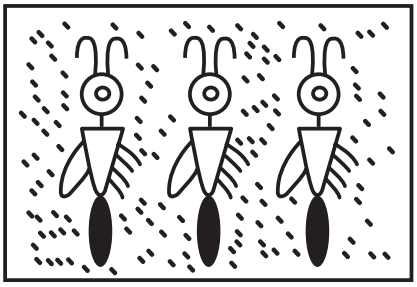




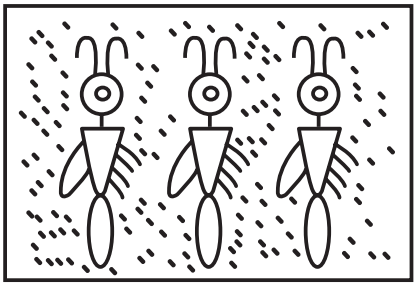




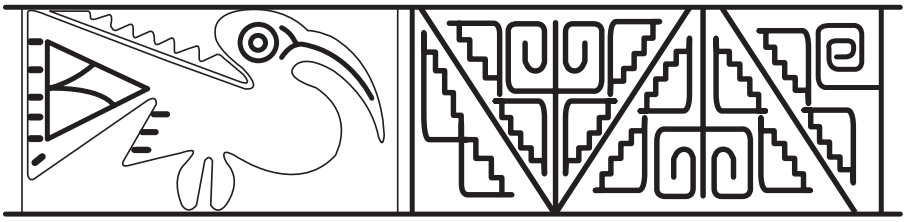
393 Mate pirograbado. Ave falcónida
Huaca prieta. Costa norte S40 AC



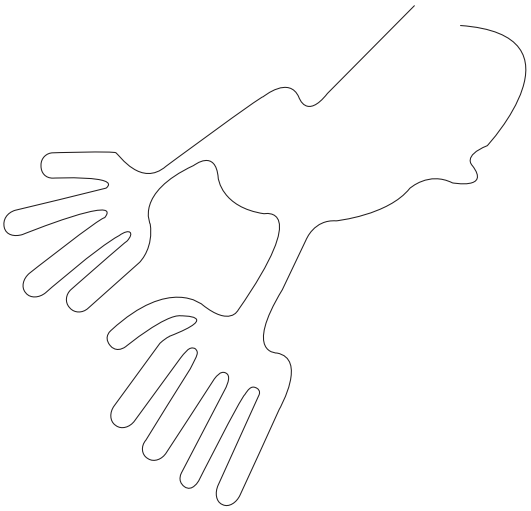
393 Mate pirograbado. Aves
Chimú Costa norte. S11 DC



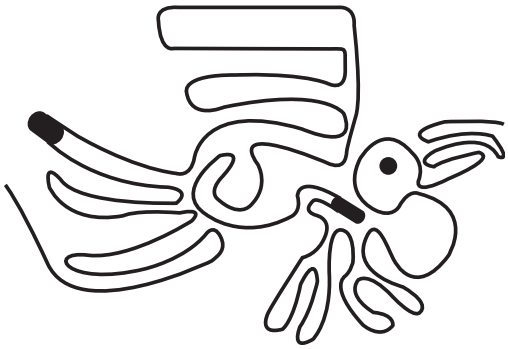
393 Mate pirograbado. Ave y escalas
Huaura Costa central S11 DC

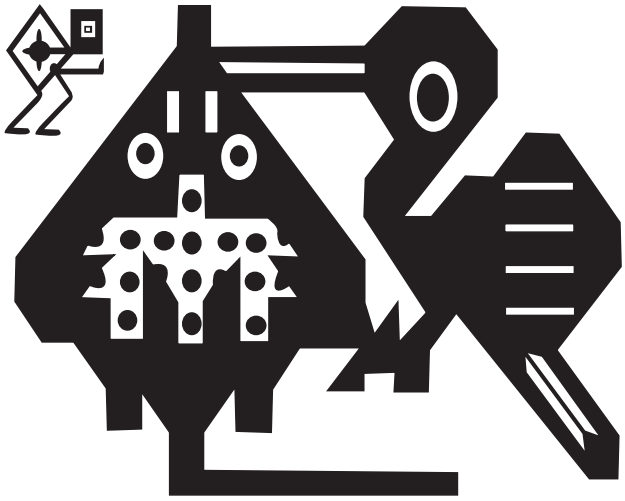


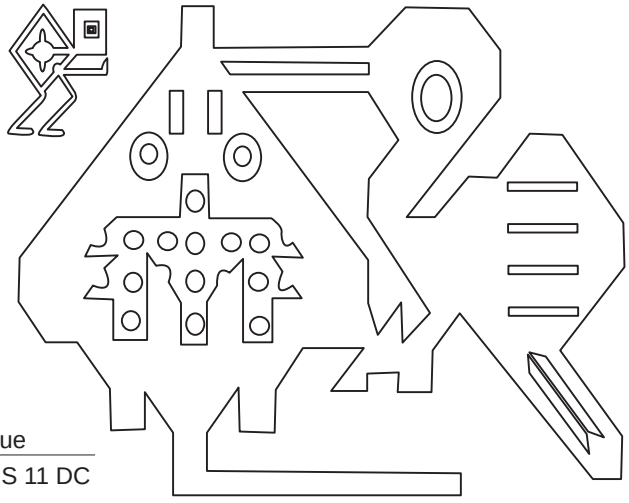
393 Geoglifo. Ave marina. Pampas de Nazca
Nazca Costa central S2 DC



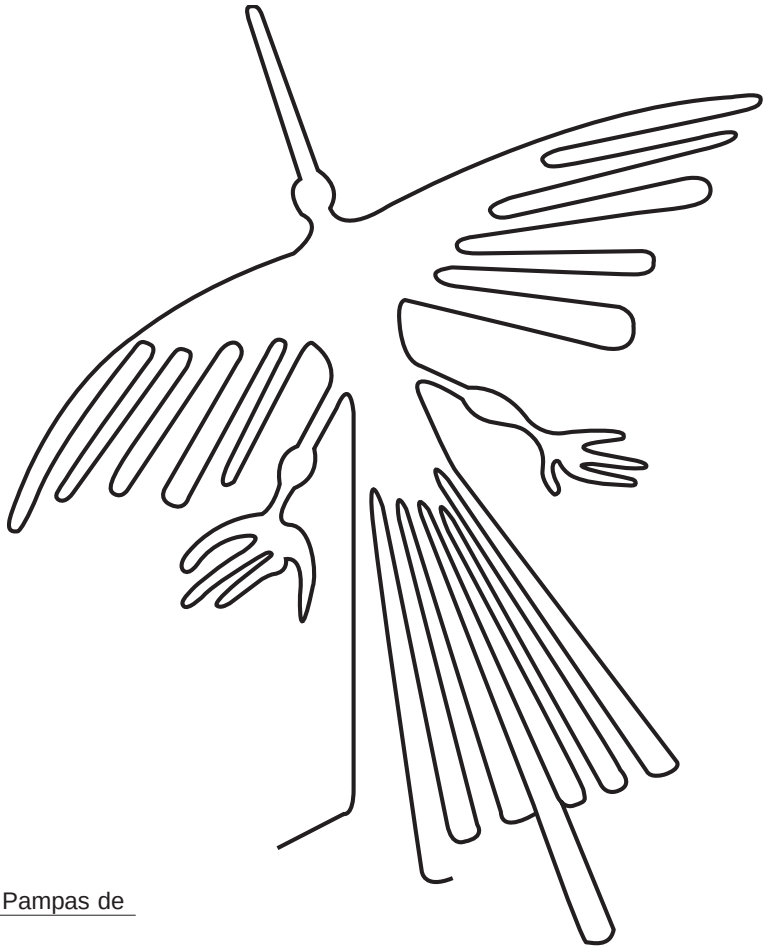
393 Geoglifo. Ave marina. Pampas de Nazca
Nazca Costa central S2 DC



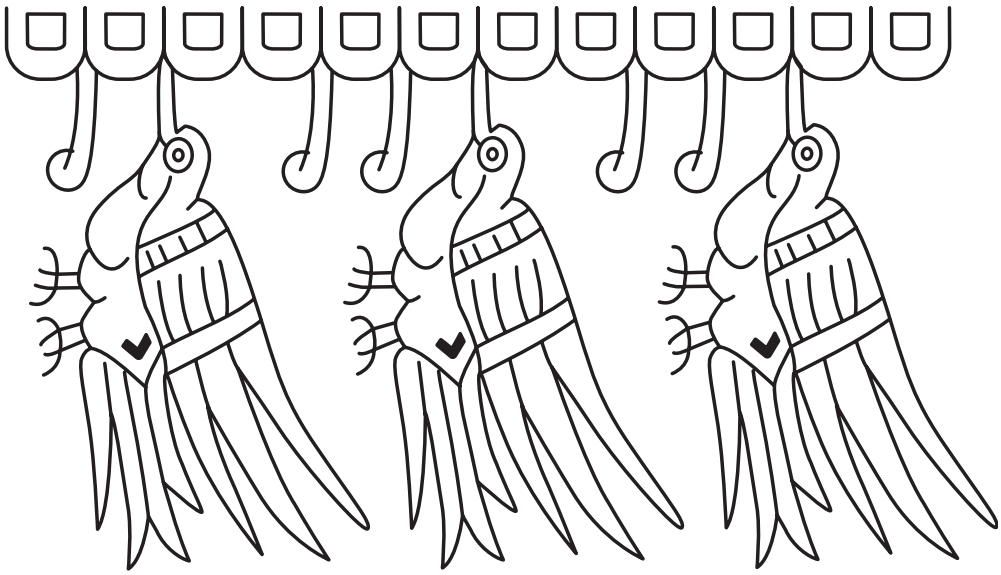




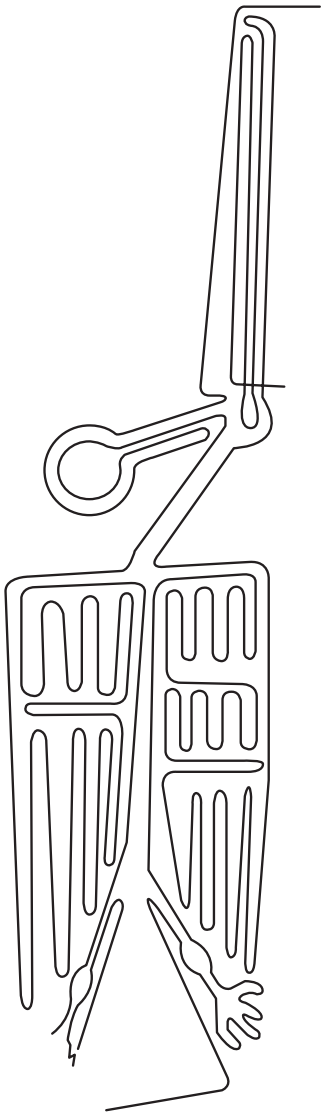
336 Textil. Rediseño Elena Izcue
s/Chancay. Costa centro S 11 DC



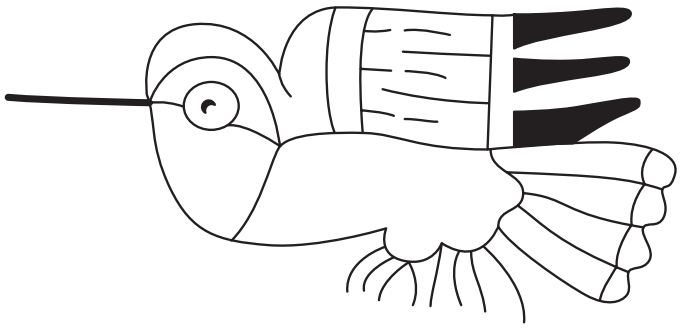
393 Geoglifo. Ave marina. Pampas de Nazca
Nazca Costa central S2 DC



393 Cerámica pintada. Picaflores
Nazca Costa central S2 DC

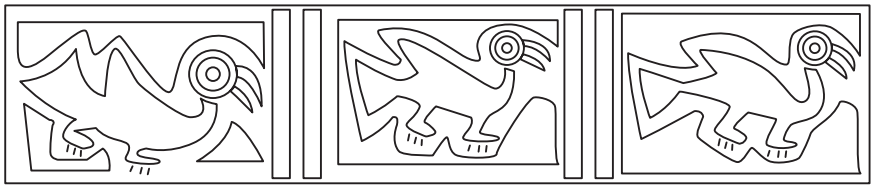


393 Geoglifo. Ave marina. Pampas de Nazca
Nazca Costa central S2 DC



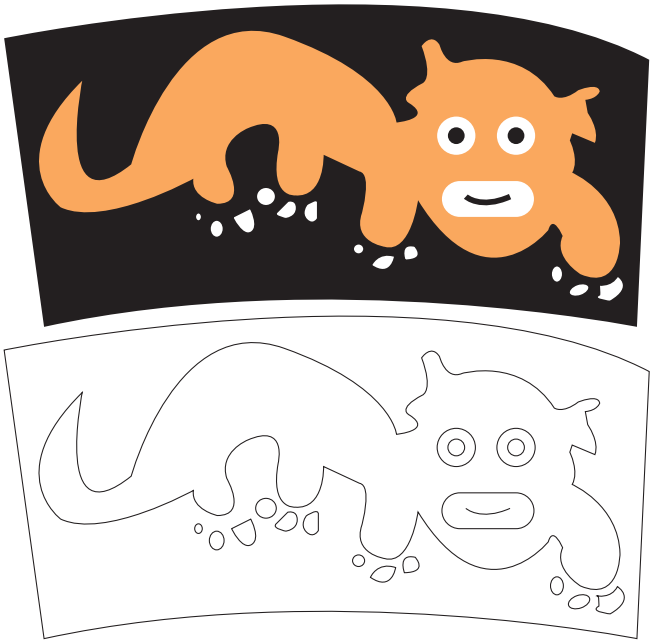
393 Cerámica pintada. Picaflores
Nazca Costa central S2 DC

393 Cerámica pintada. Picaflores
Nazca Costa central S2 DC



Felinos y Cánidos

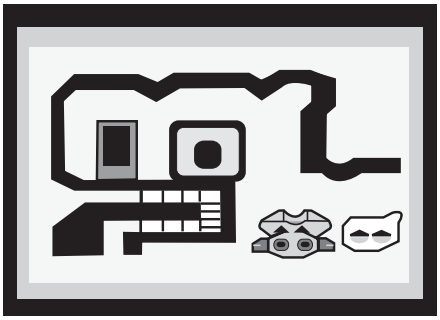
316 Cerámica. Felino humanizado
Nazca. Costa central S 2DC

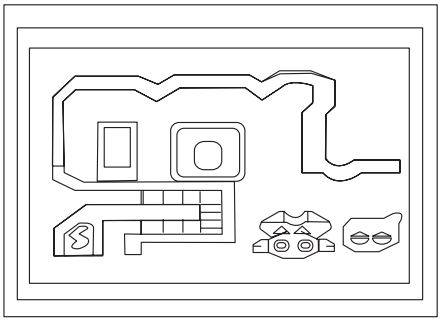


317 Cerámica. Felino
Nazca. Costa central S 2DC

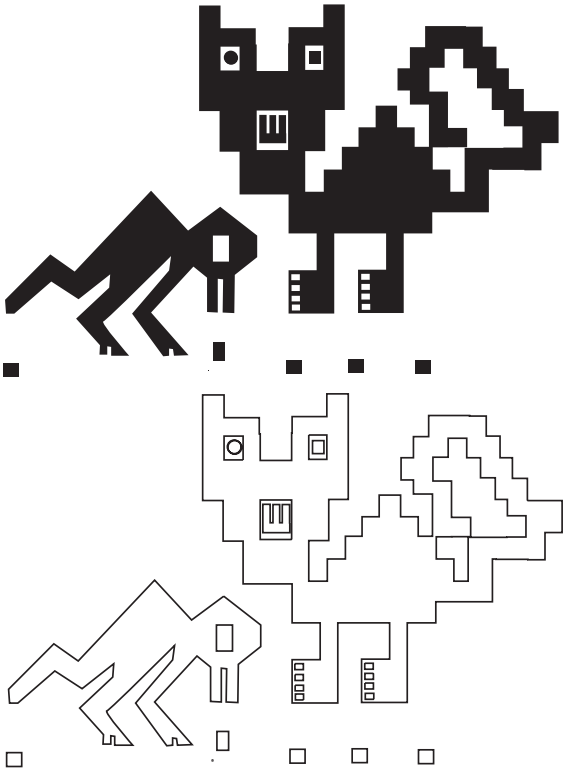
320 Cerámica. Felino serpiente
Nazca. Costa central S 2DC

321 Relieve adobe. Felino y peces
Chimú. Costa Norte S 11DC

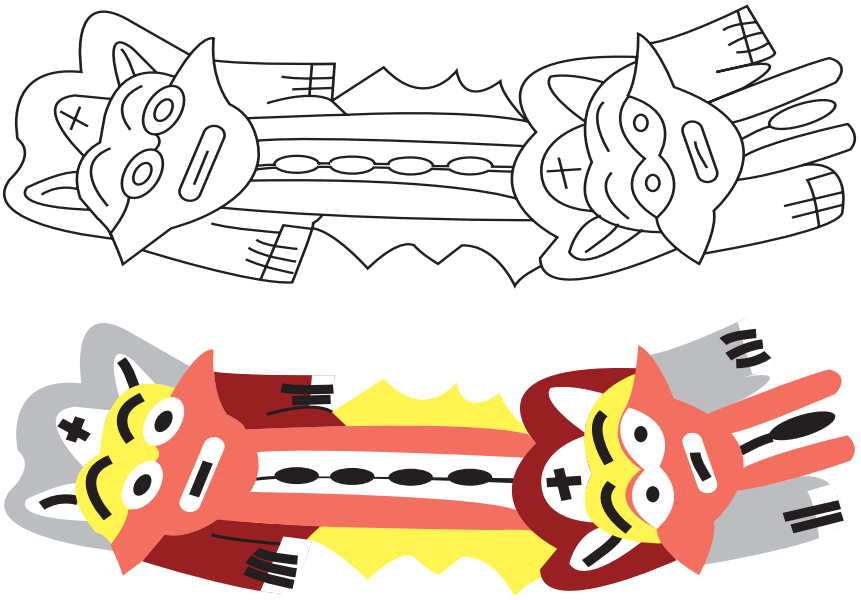




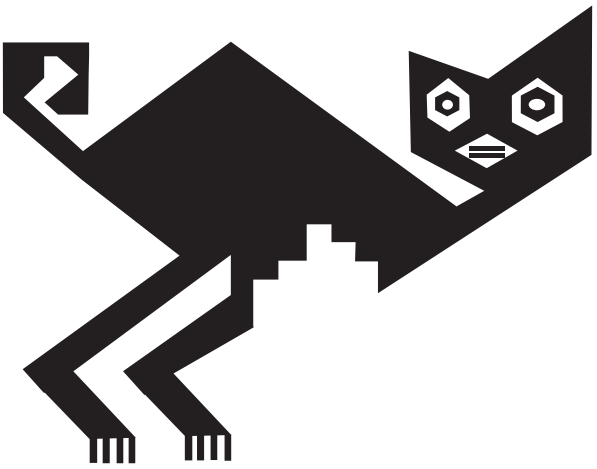
324 Textil. Felino
Wari. Sierra central S 7 DC

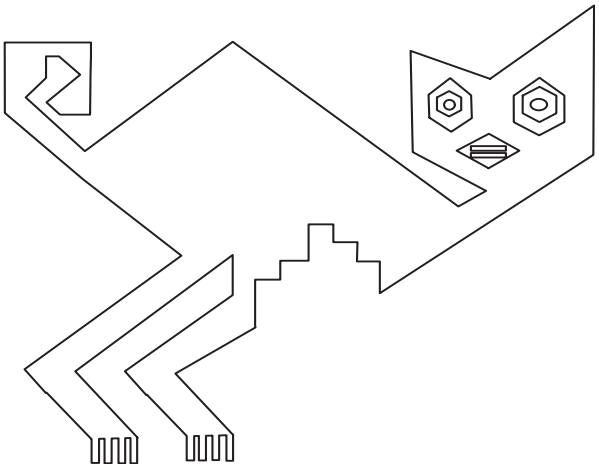


322 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central S 11DC

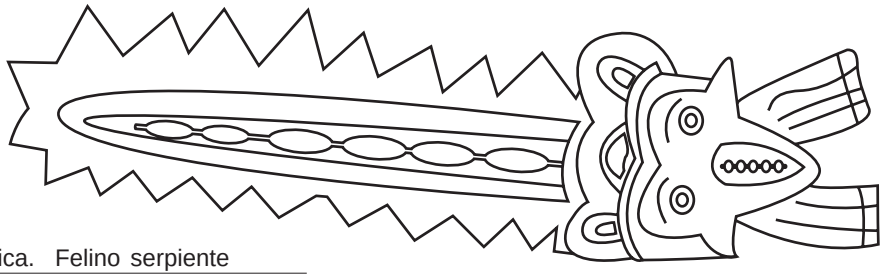


319 Cerámica. Felino humanizado
Nazca. Costa central S 2DC

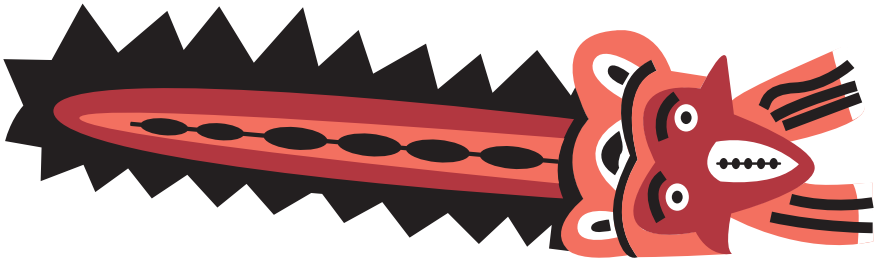




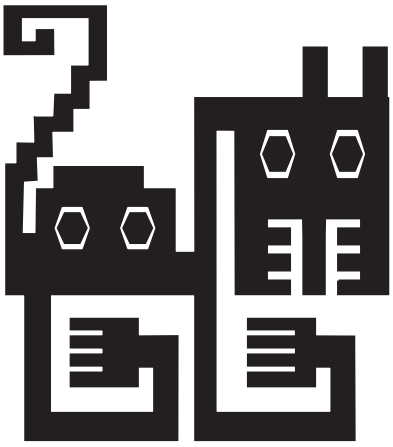
333 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central S 11 DC

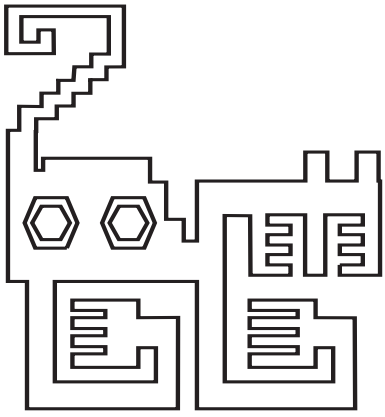


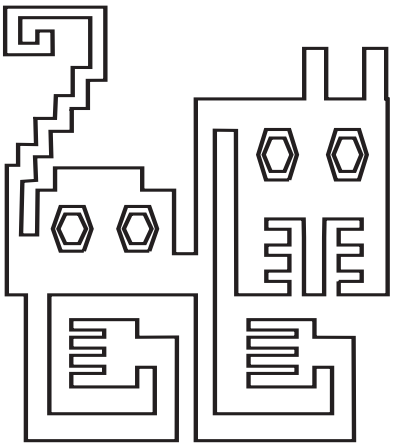
318 Cerámica. Felino serpiente
Nazca. Costa central S 2DC

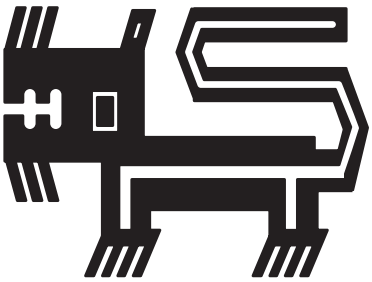


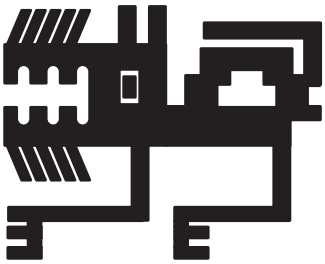
323 Textil. Felinos
Paracas. Costa sur S 1DC





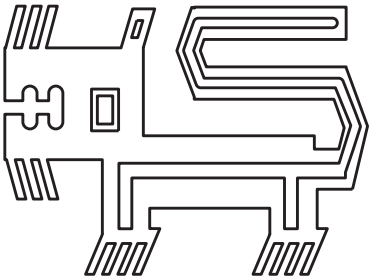


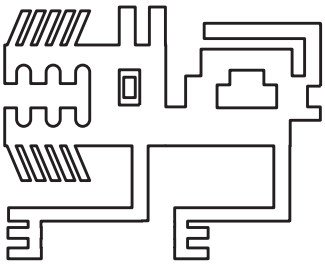




332 Textil. Cánidos

Paracas. Costa sur S 1 DC



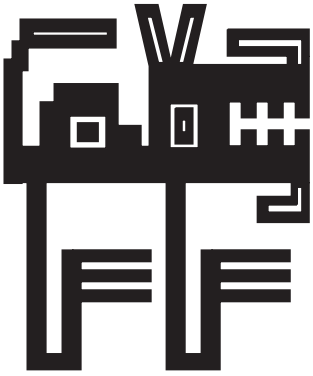


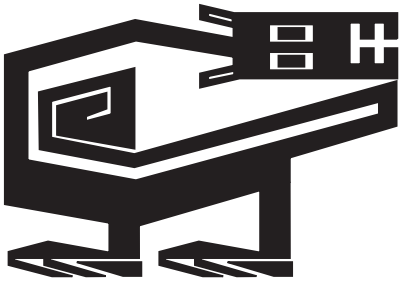
332 Textil. Cánidos

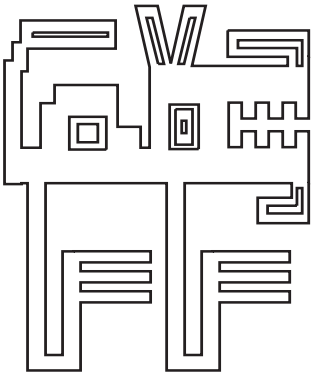
Paracas. Costa sur S 1 DC

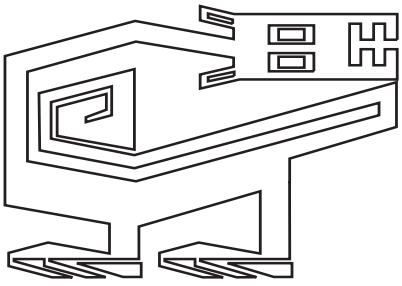
332 Textil. Llama

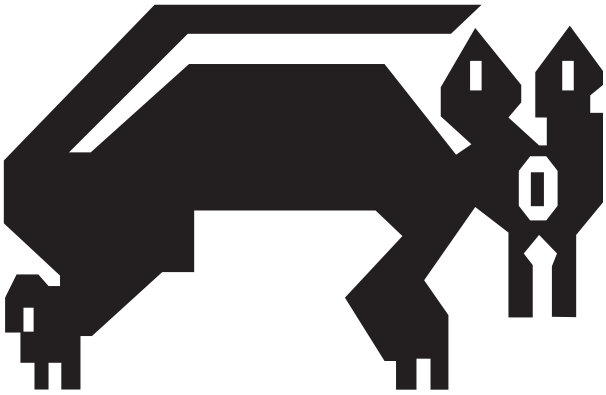
Paracas. Costa sur S 1 DC

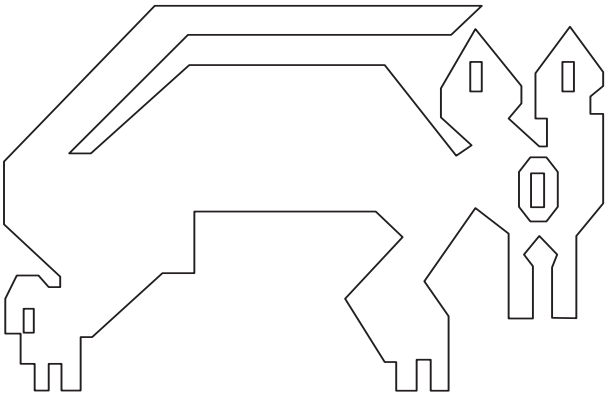






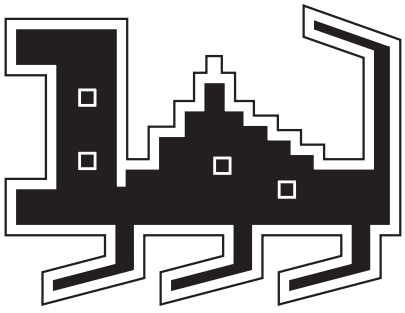


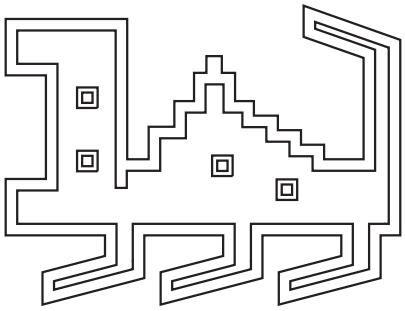




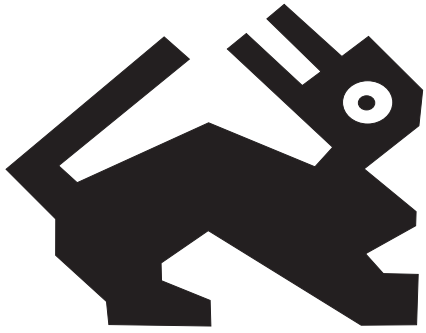
334 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central S 11 DC

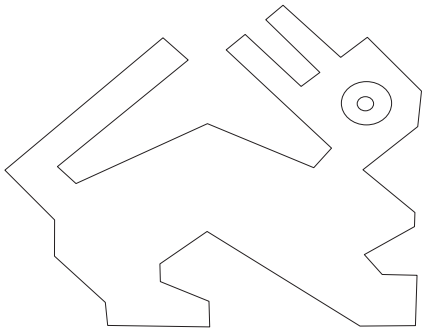
335 Textil. Cánido
Paracas. Costa sur S 1 DC



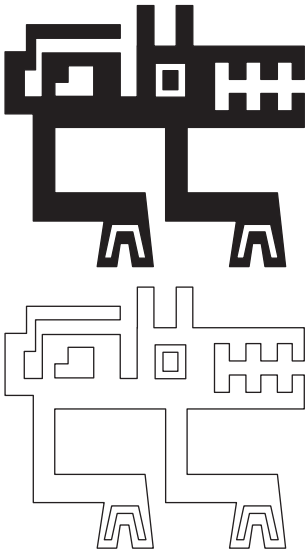


336 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central S 11 DC





337 Geoglifo. pampa de Nazca
Nazca. Costa centro. S 2 DC



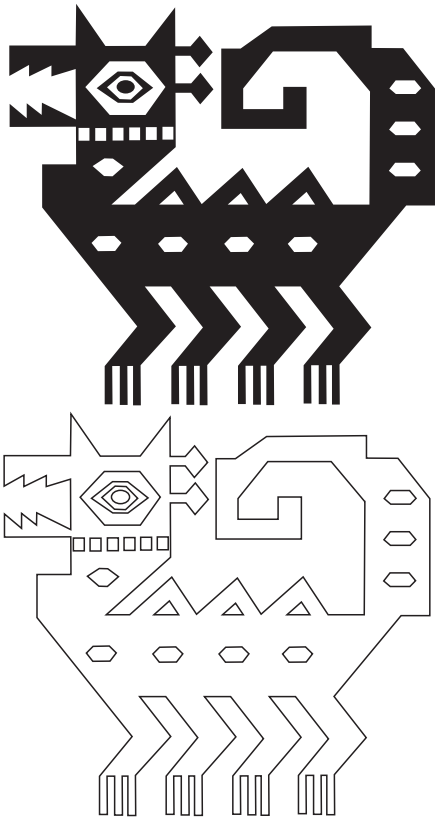
338 Textil. Cánidos
Paracas. Costa sur S 1 DC

343 Cerámica pintada. Cánido
Recuay. Sierra norte. S 2DC

339 Cerámica policromada. Cánido humanizado
Nazca. Costa central S 2 DC

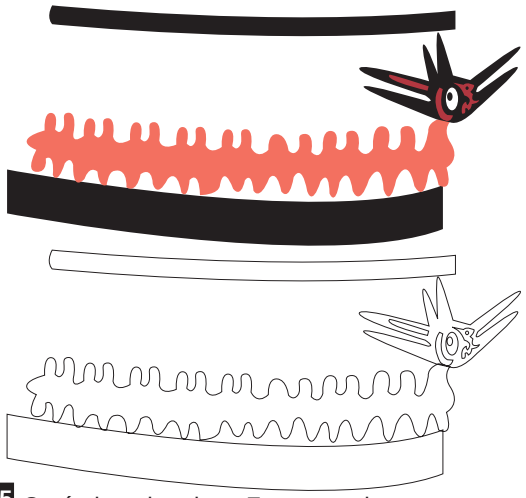
340 Cerámica pintada. Cánidos
Nazca. Costa sur S 2 DC

341 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central S 11 DC

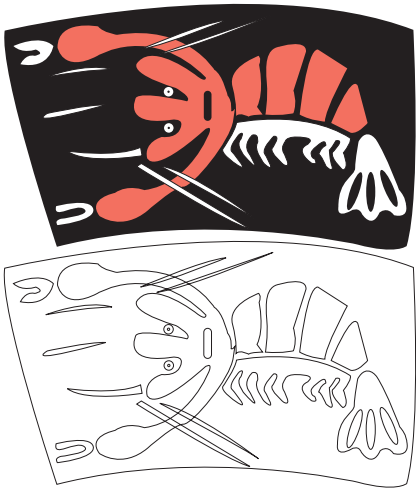


342 Cerámica policromada. Gato marino
Nazca. Costa central S 2 DC

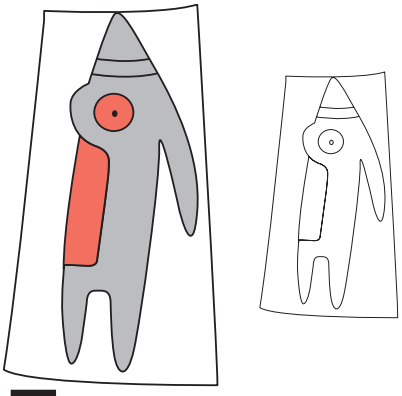
Fauna marina



345 Cerámica pintada. Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2DC



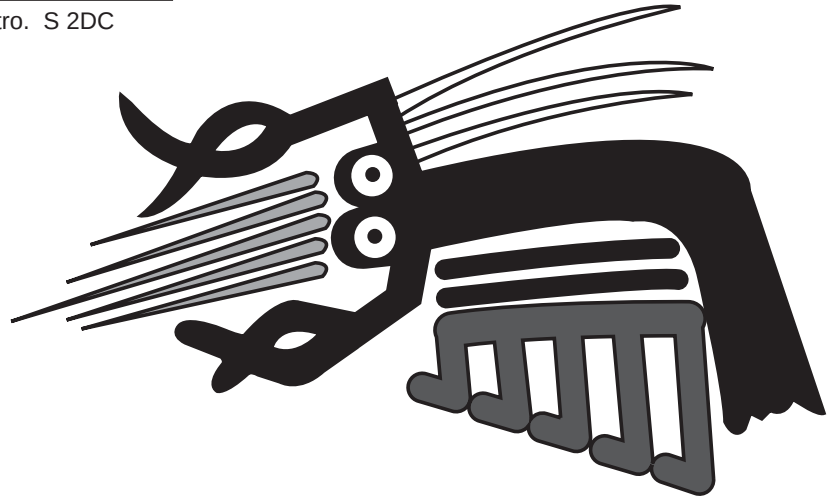
346 Cerámica pintada. Camarón
Nazca. Costa centro. S 2DC



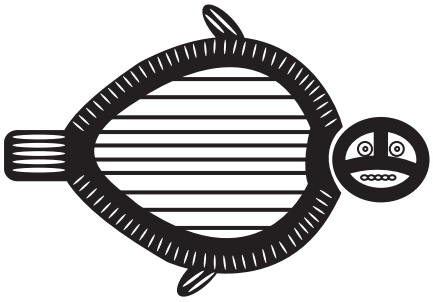
350 Cerámica pintada. Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2DC

348 Cerámica pintada. Camarón
Nazca. Costa centro. S 2DC

347 Cerámica pintada. Langosta
Nazca. Costa centro. S 2DC



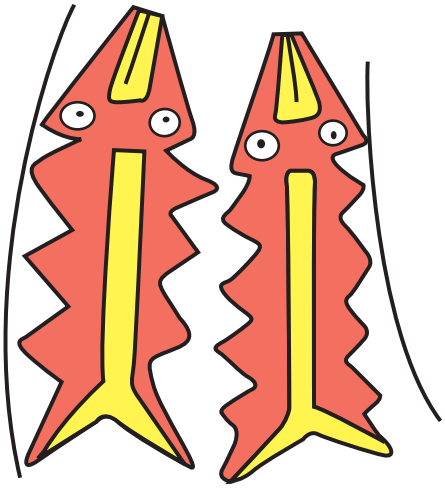
351 Textil. Fauna marina. Cangrejo
Chancay. Costa centro. S 11DC

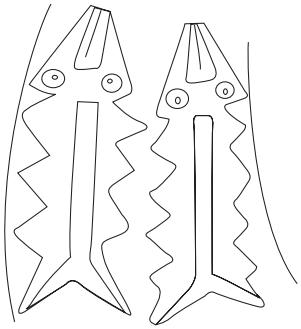


353 Cerámica pintada. Fauna marina
Chancay. Costa centro. S 11DC

352 Cerámica pintada. Caracol
Chancay. Costa centro. S 11DC

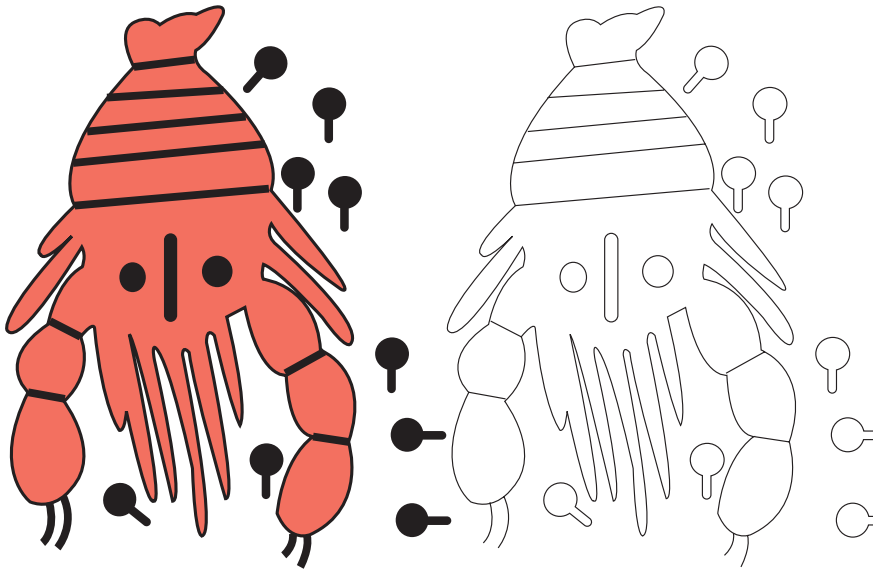
355 Cerámica pintada. Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2DC

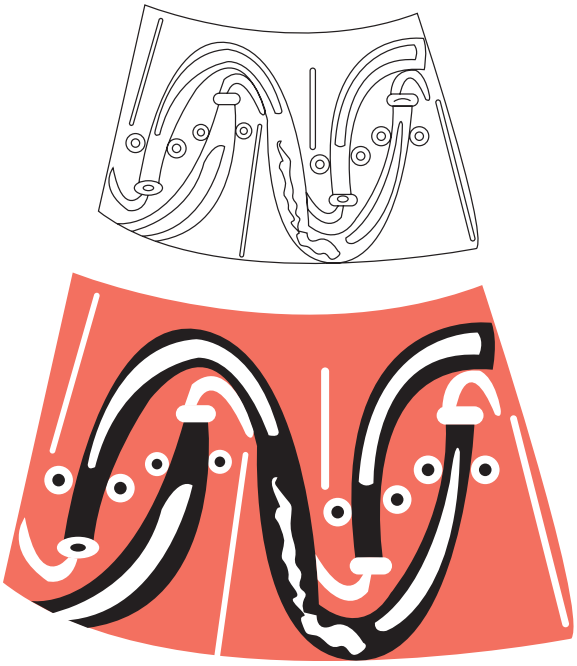


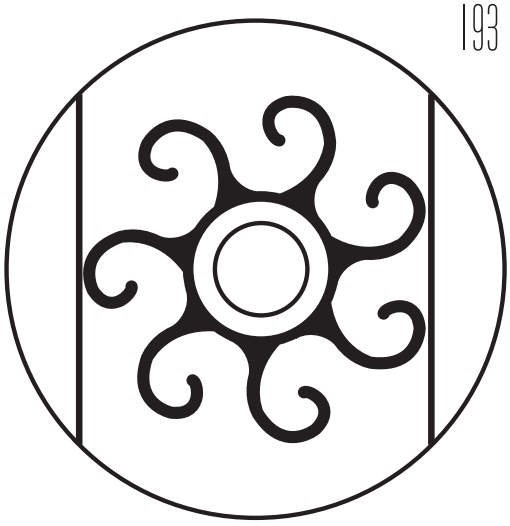


368 Mate pirograbado. Fauna marina
Chimú. Costa norte. S 11 DC

349 Cerámica pintada. Langosta
Nazca. Costa centro. S 2DC



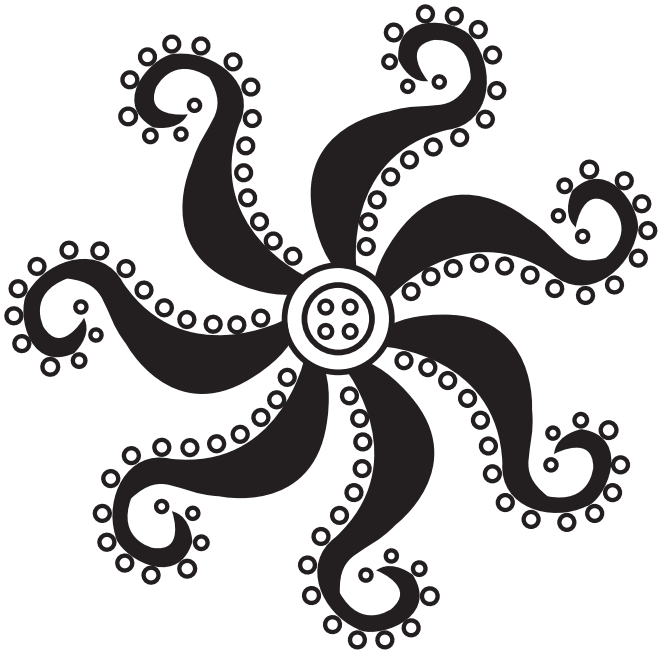


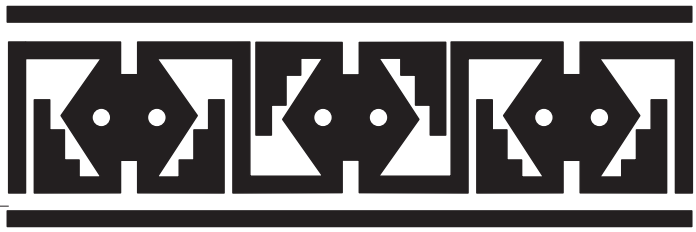


356 Cerámica pintada. Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2DC

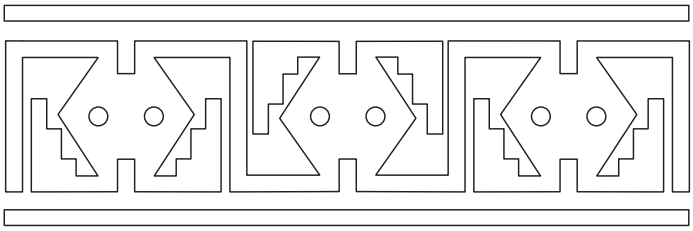
360 Pintura en cerámica. Pulpo
Moche. Costa norte. S 2 DCC

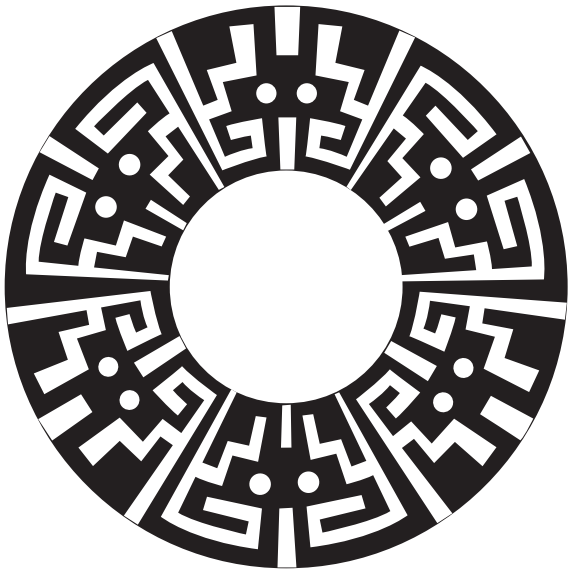
360 Pintura en cerámica. Pulpo
Moche. Costa centro. S 2 DCC

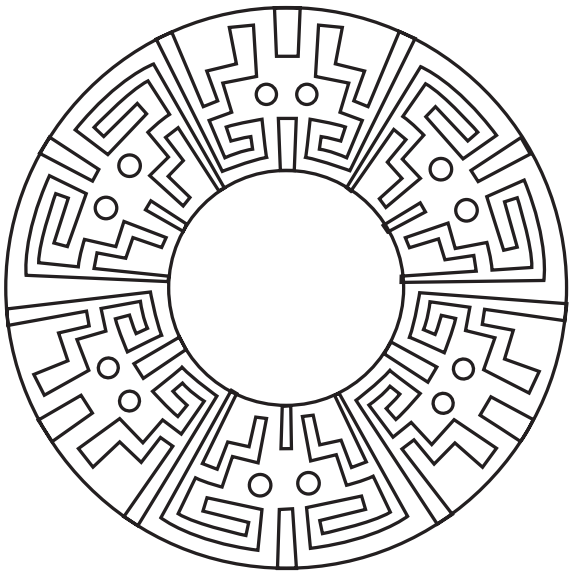




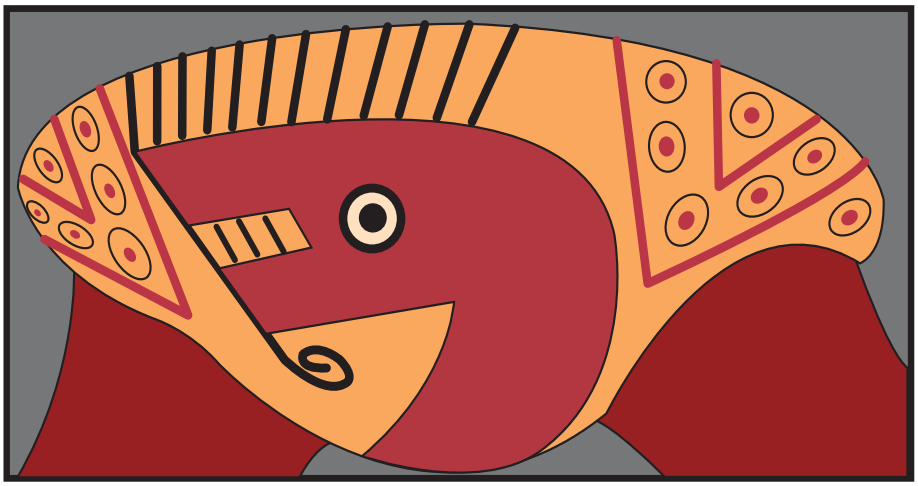
357 Cerámica pintada. Fauna marina
Moche. Costa norte. S 2DC

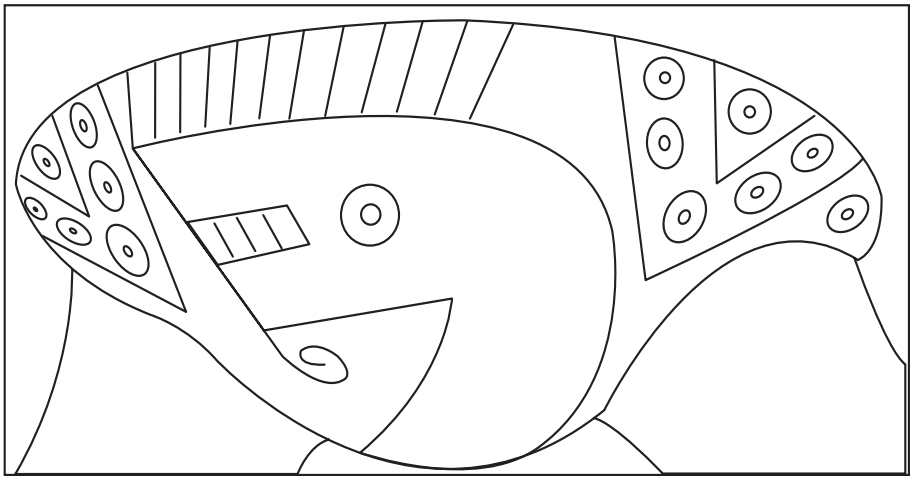






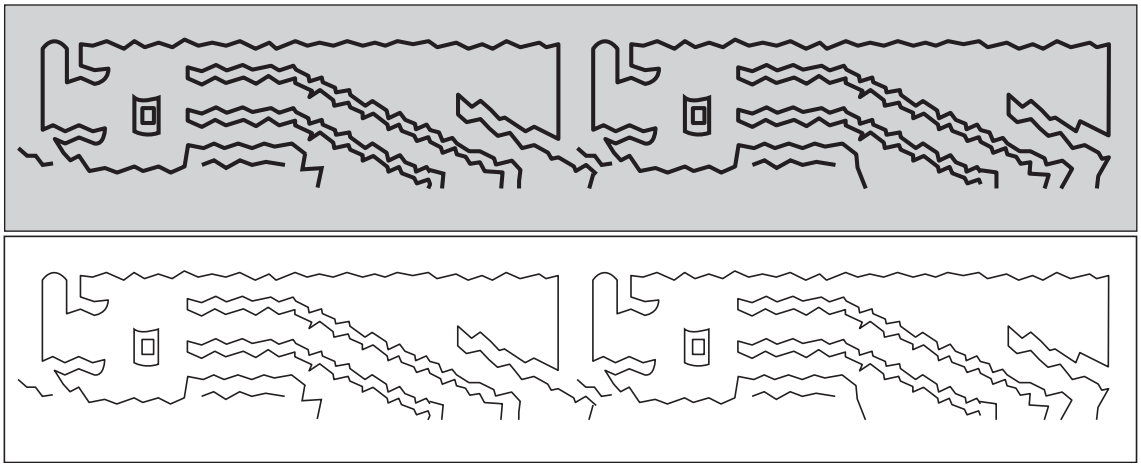
358 Cerámica pintada. Fauna marina
Moche. Costa norte. S 2DC

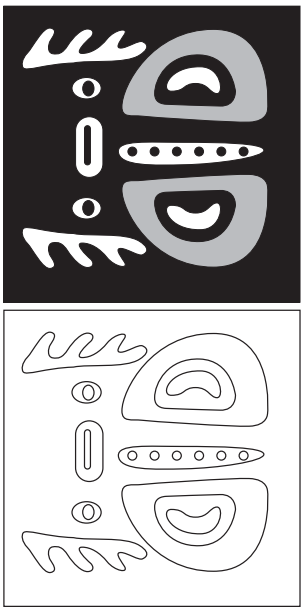




359 Cerámica pintada. Tortuga
Nazca. Costa centro. S 2DC

360 Mate pirograbado. Fauna marina
Huaca prieta. Costa centro. S 50 AC



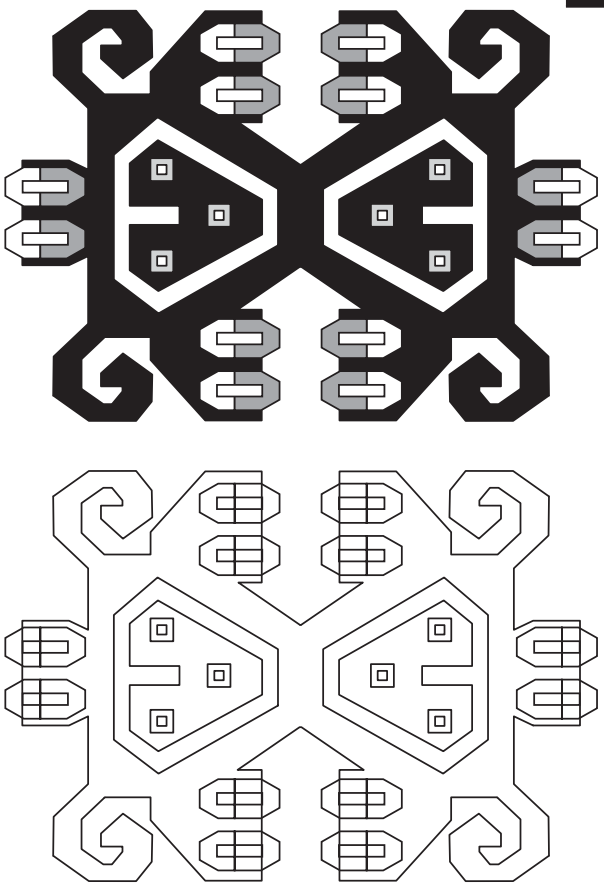


361 Pintura en cerámica. Tocado con Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2 DC

362 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa centro. S 2 DC

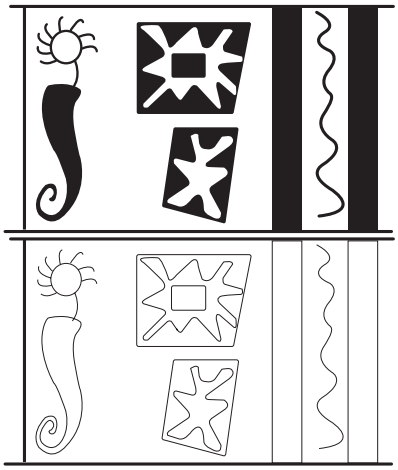
363 Pintura en cerámica. Fauna marina
Moche. Costa centro. S 2 DCC

364 Pintura en cerámica. Fauna marina
Moche. Costa norte. S 2 DCC

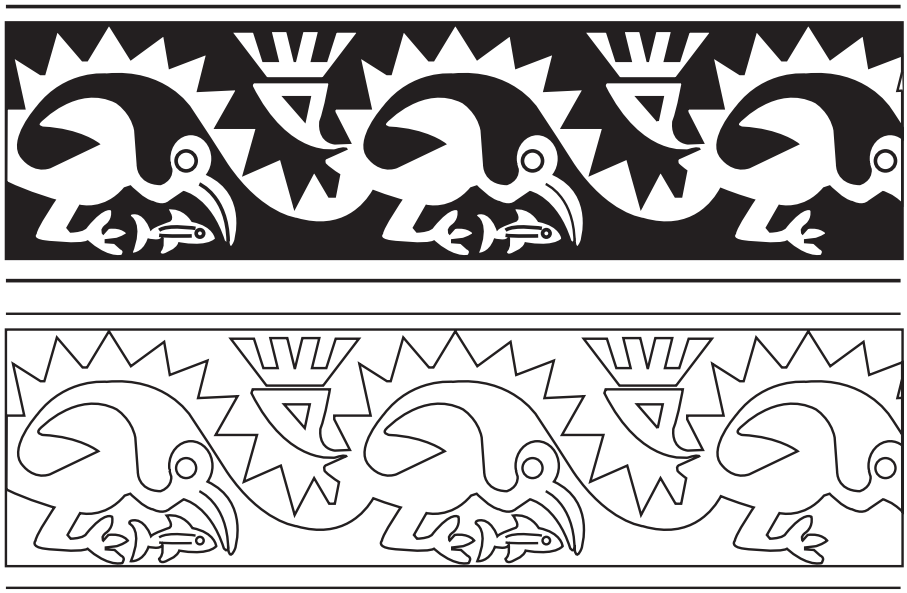


365 Pintura en cerámica. Cangrejo
Chancay. Costa centro. S 11 DC

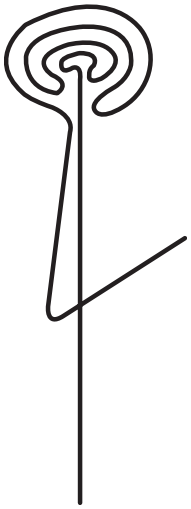
366 Mate pirograbado. Fauna marina
Huaura. Costa centro. S 6 DC



367 Friso en adobe. Fauna marina
Chimú. Costa norte. S 11 DC

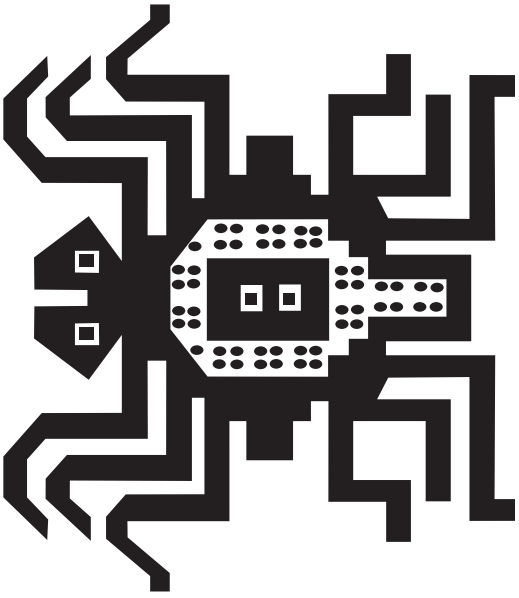


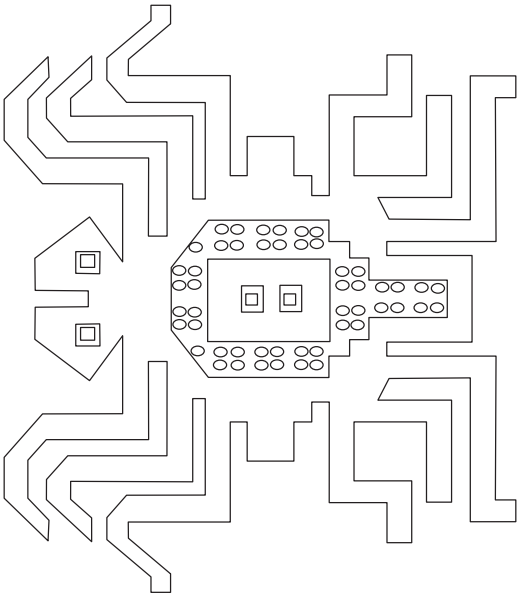
372 Pintura en cerámica. Insecto
Inca.Sierra sur. S 16 DC



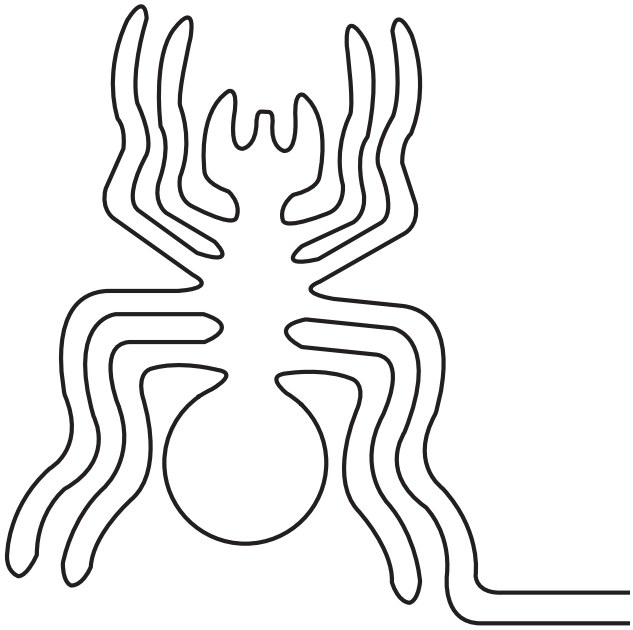
370 Geoglifo. pampa de Nazca
Nazca. Costa centro. S 2 DC

374 Rediseño de Helena Izcue. Araña
S/Chancay. Costa central. S 11DC

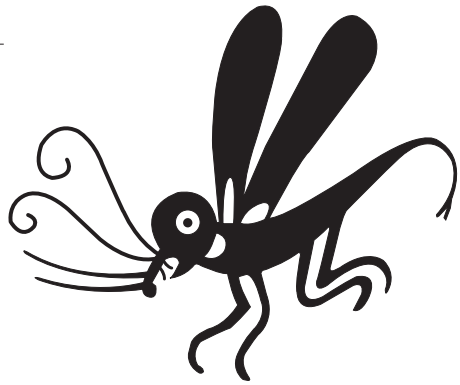


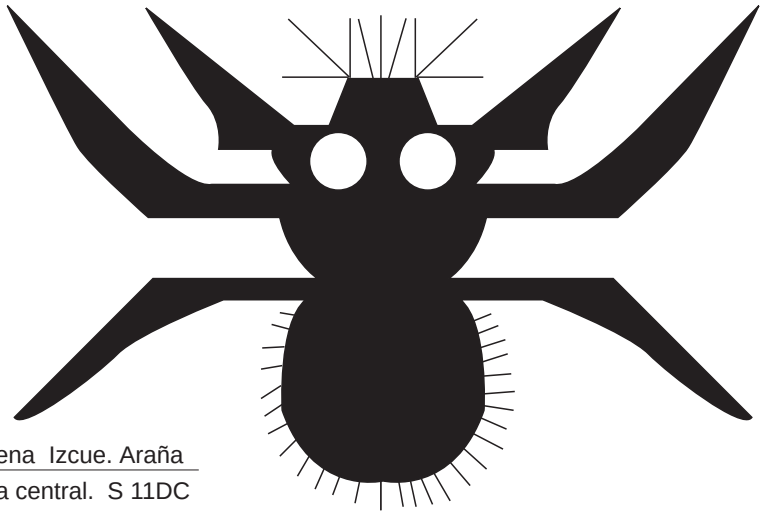


371 Geoglifo. pampa de Nazca. Araña
Nazca. Costa centro. S 2 DC



373 Pintura en cerámica. Zancudo
Moche. Costa norte. S 2 DC

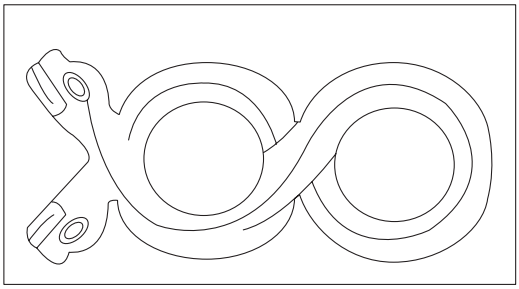




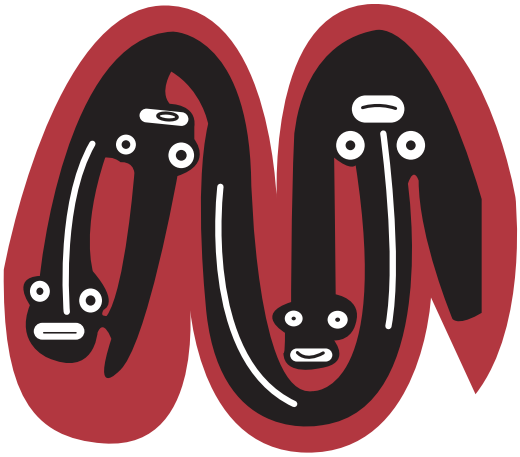
375 Rediseño de Helena Izcue. Araña
S/Chancay. Costa central. S 11DC

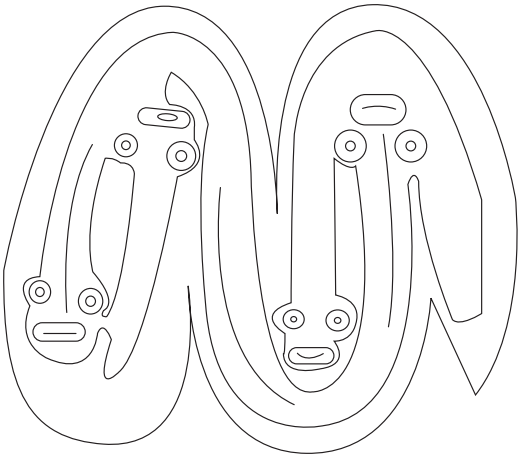
La serpiente es el agua transparente de la vida, la sangre y savia del árbol de la vida, el origen. El árbol ha crecido de la semilla de la gota, del cristal del que lo ha creado todo. El chamán convoca a todos los que como *Illapa*, no envejecen y mueren, sino se renuevan cambiando de piel. Los verdaderos poderosos son inmortales. Los objetos de forma ofídica delimitan, rodean, unen. En todos los ritos de entronización, iniciación, reformulación y propiciación aparecen las serpientes rituales vivas o simbólicas en forma de sogas o trenzas. La serpiente agua viene de los cielos en forma de serpiente de fuego, el rayo, que anunci la lluvia, riega los campos y se interna en la tierra. Fecunda ríos, mares, lagos y tierra. Siembra vida por doquier.

Serpientes



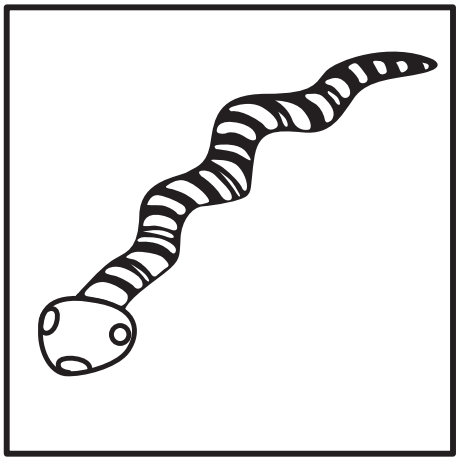
376 Adorno de oro. Serpiente bicéfala
Chavín. Sierra norte. S 11AC



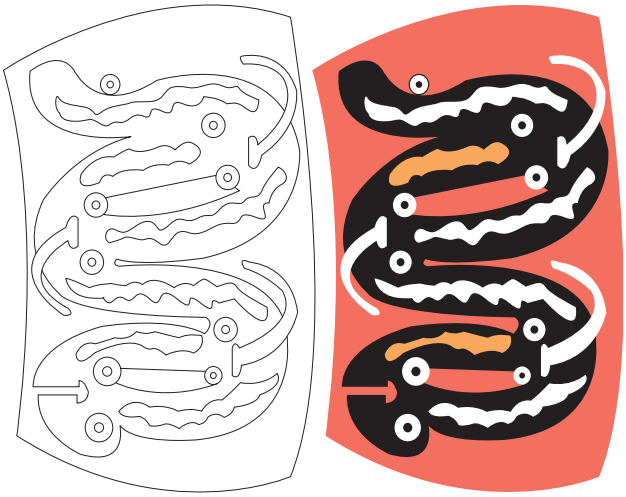


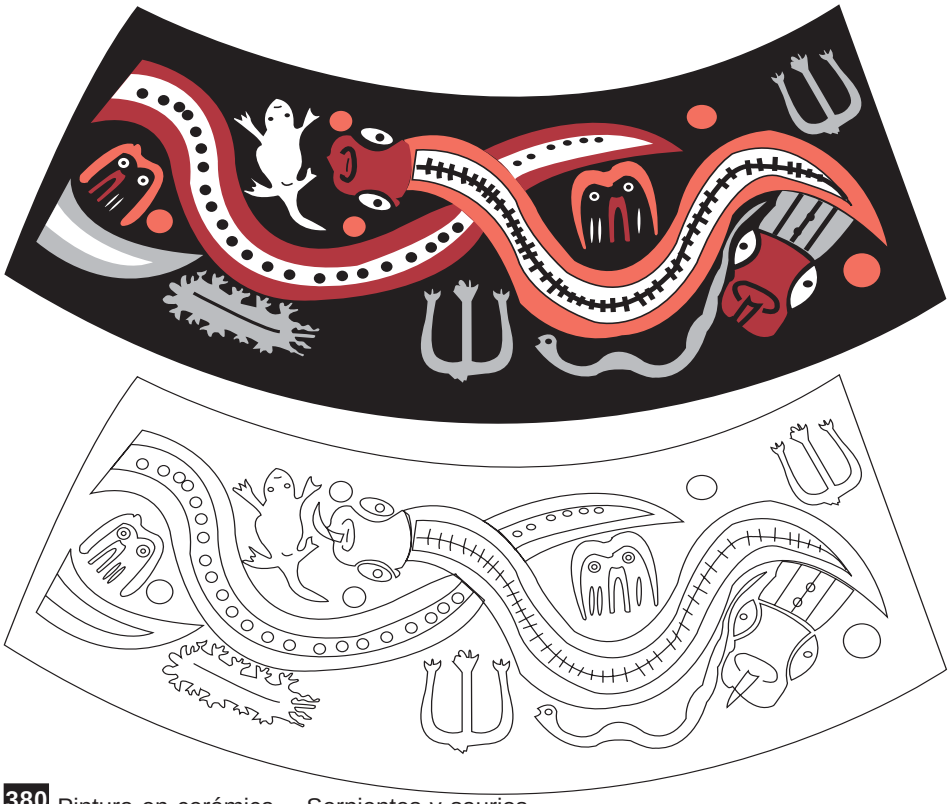
377 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

378 Pintura en cerámica. Serpiente
Inca.Sierra sur. S 16 DC



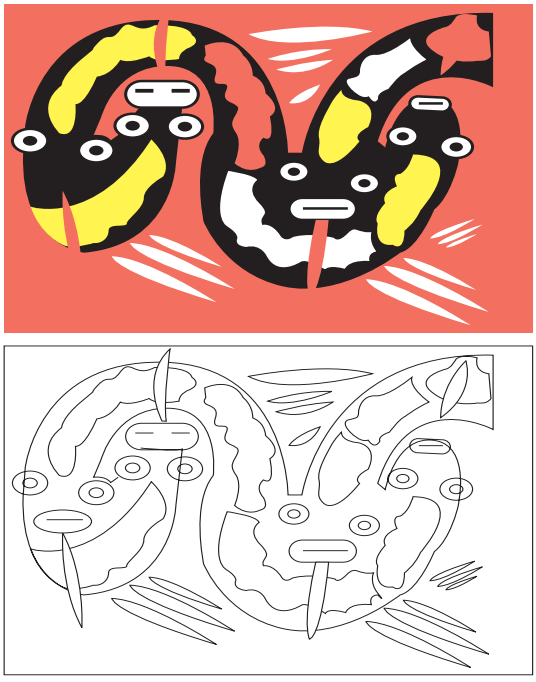
379 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC



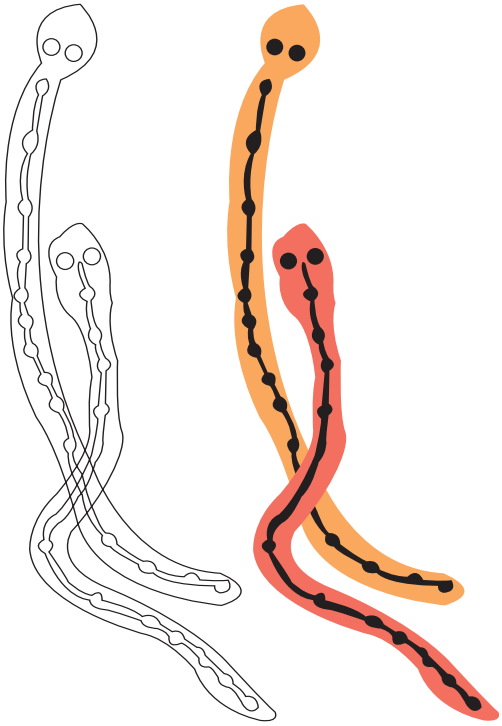


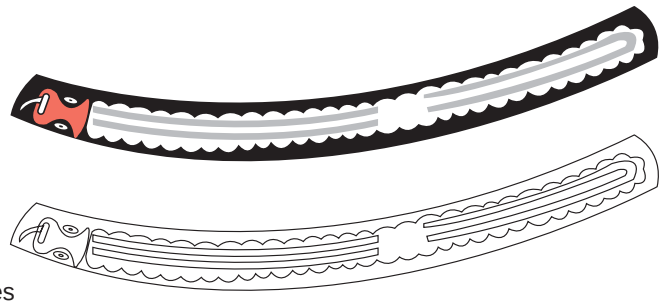
380 Pintura en cerámica. Serpientes y saurios
Nazca. Costa central. S 2 DC

381 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC



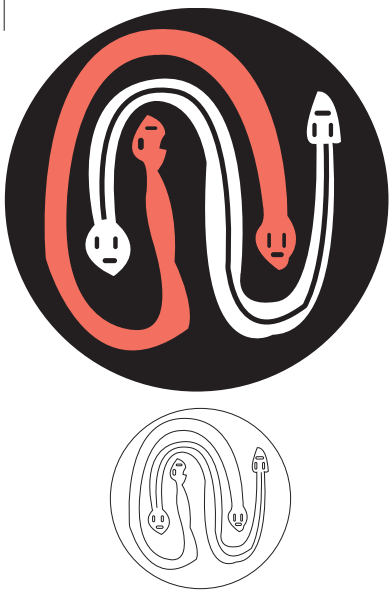
382 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC





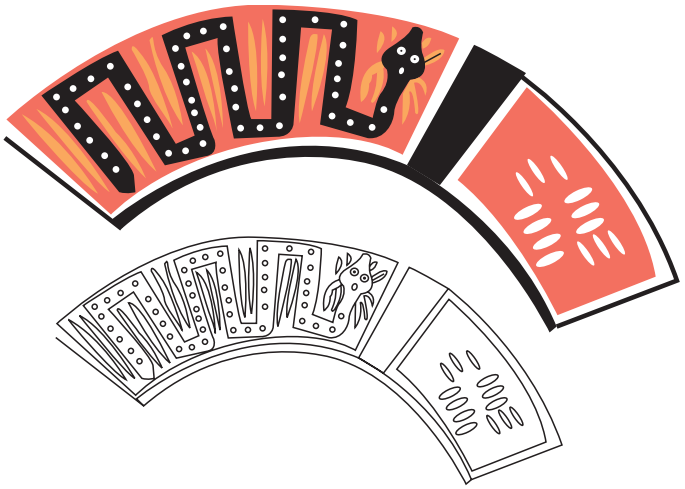
383 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

384 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC



385 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

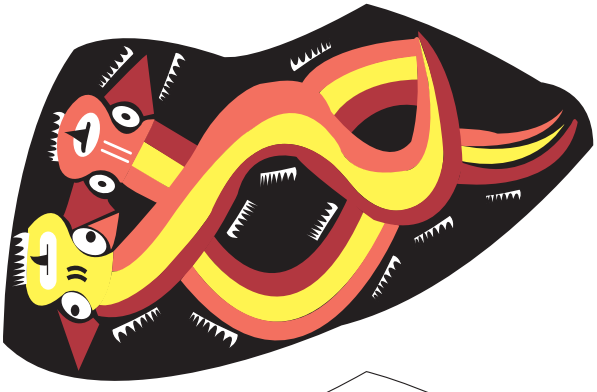
386 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

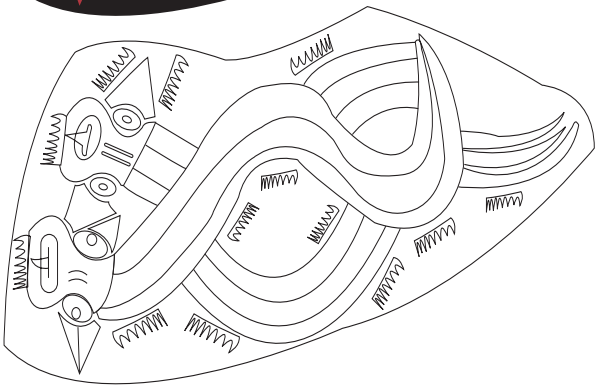


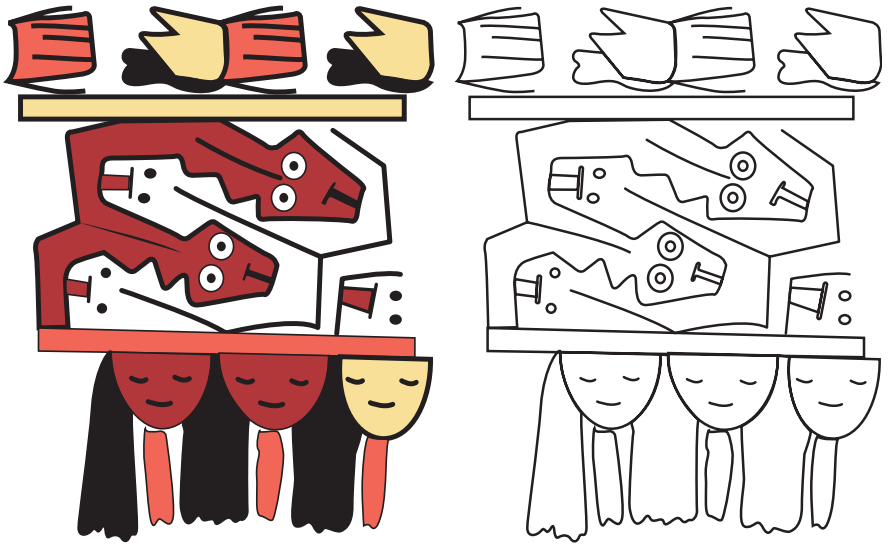
387 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

388 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

389 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

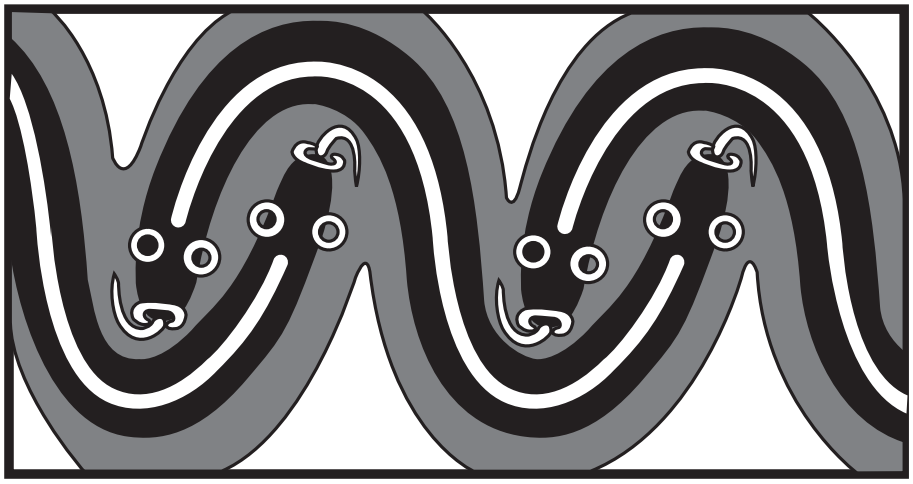




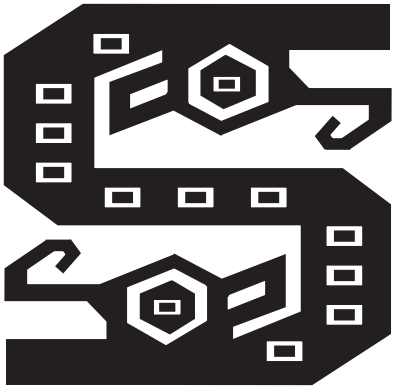


390 Pintura en cerámica. Serpientes y humanos
Nazca. Costa central. S 2 DC

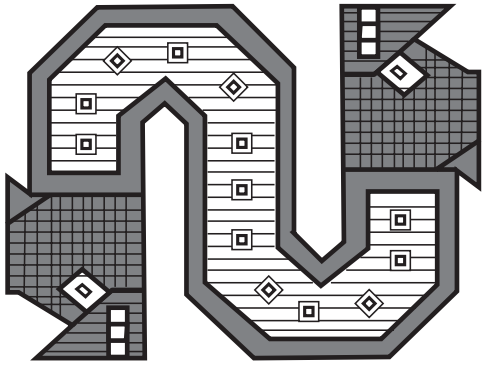
393 Pintura en cerámica. Serpientes
Paracas. Costa central. S 1 DC



391 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

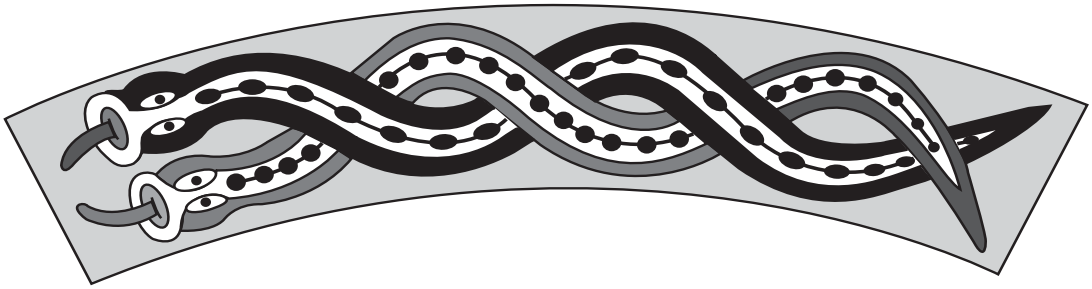


394 Textil. Serpientes
Ocucaje. Costa central. S 10 AC



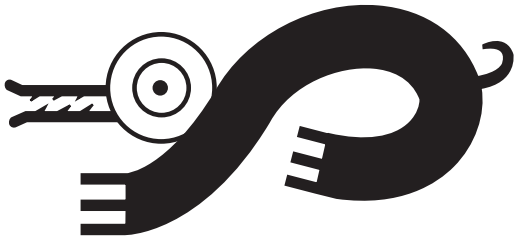
395 Pintura en cerámica. Serpientes
Wari. Costa central. S 7 DC

392 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

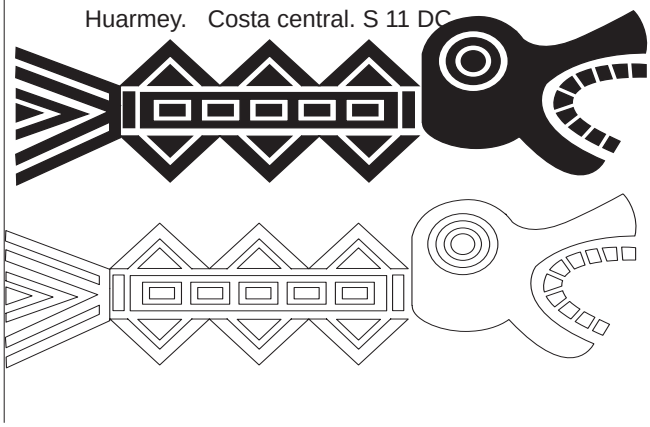


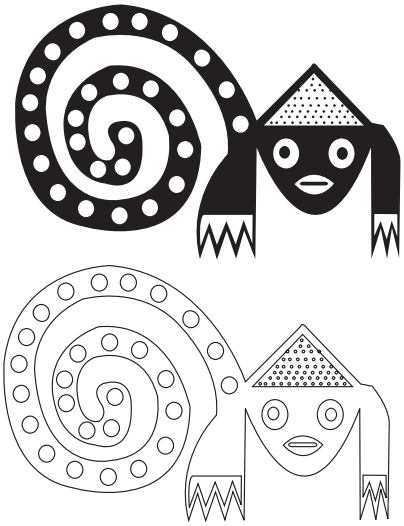
396 Pintura en cerámica. Serpientes
Nazca. Costa central. S 2 DC

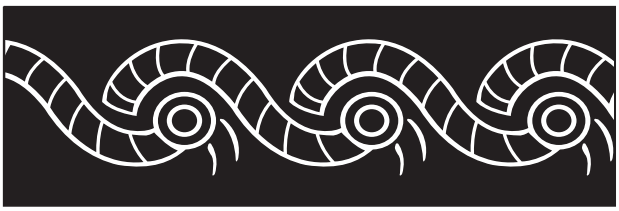
397 Pintura en cerámica. Serpiente felino
Chancay. Costa central. S 11 DC



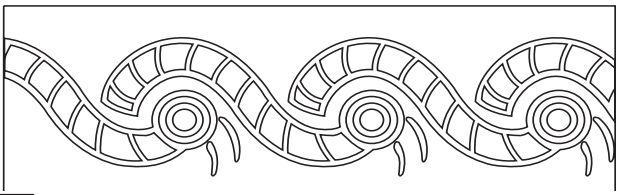
398 Pintura en cerámica. Serpiente felino
Huarmey. Costa central. S 11 DC





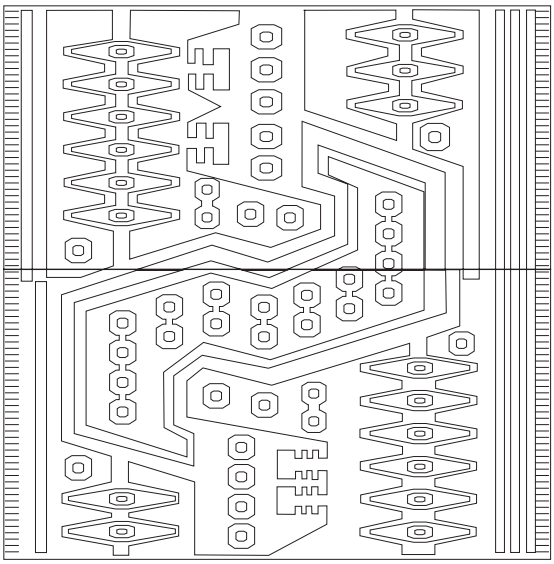


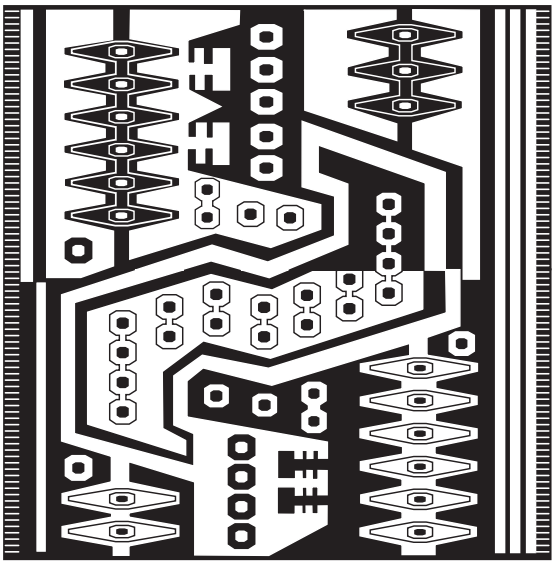
399 Pintura en cerámica. Serpiente felino
Chancay. Costa central. S 11 DC

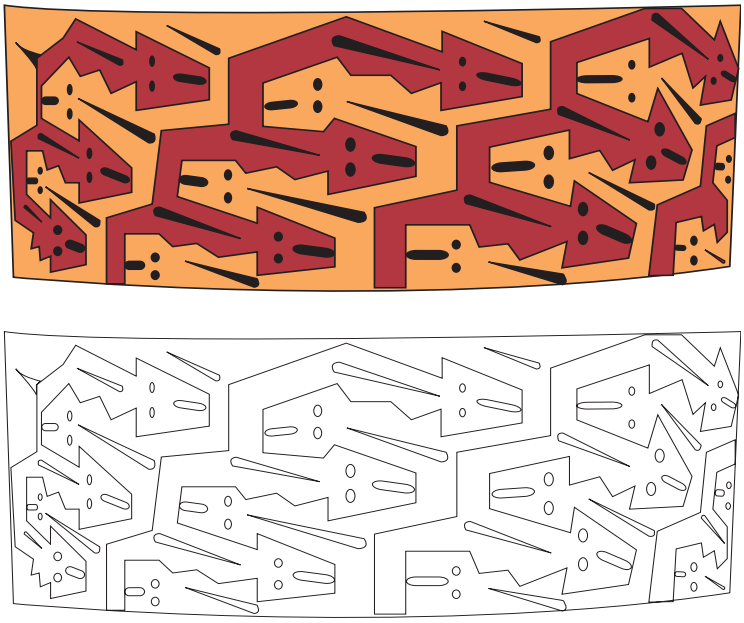


400 Pintura en cerámica. Serpiente felino
Chancay. Costa central. S 11 DC

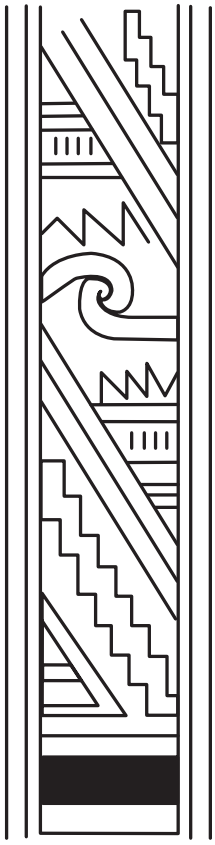
401 Pintura en cerámica. Serpiente felino
Chancay. Costa central. S 11 DC





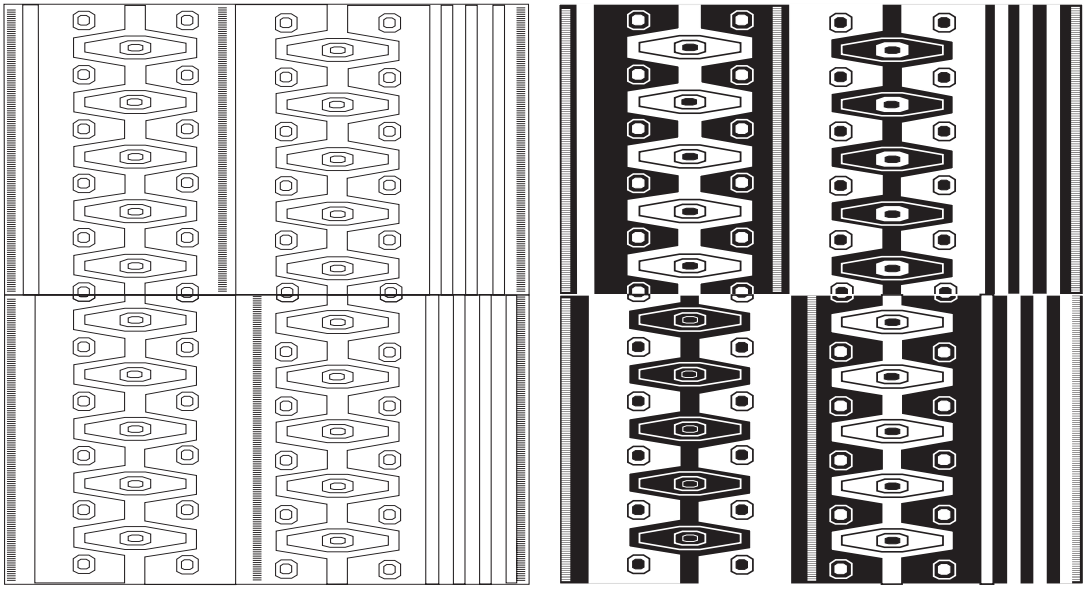


402 Pintura en cerámica. Serpientes
Chancay. Costa central. S 11 DC

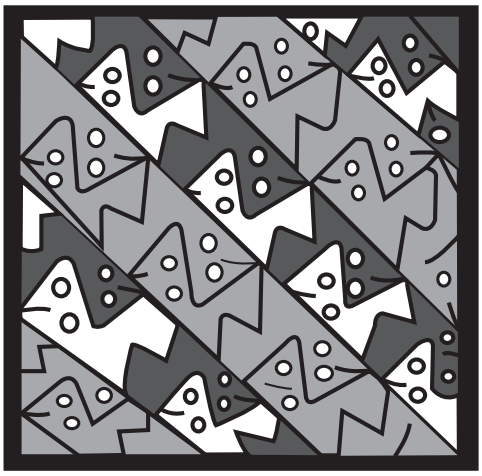


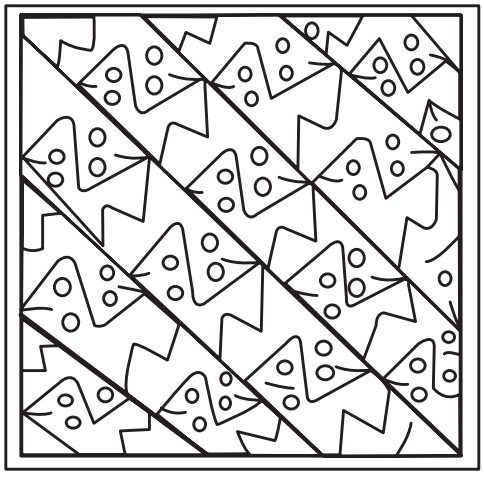
403 Textil. Abstracción de serpiente
Chancay. Costa central. S 11 DC

404 Textil. Textura de ofidio
Chancay. Costa central. S 11 DC

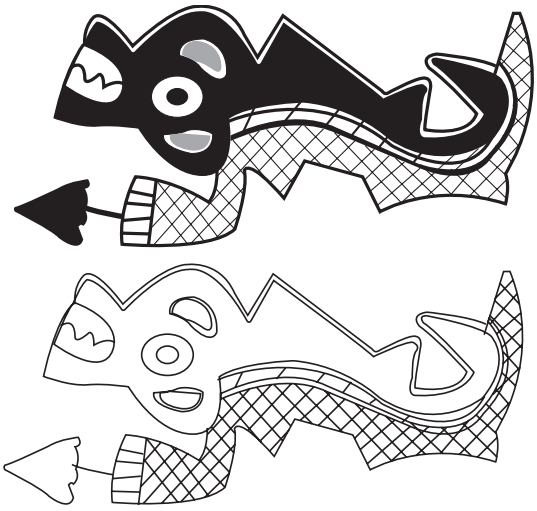


Peces



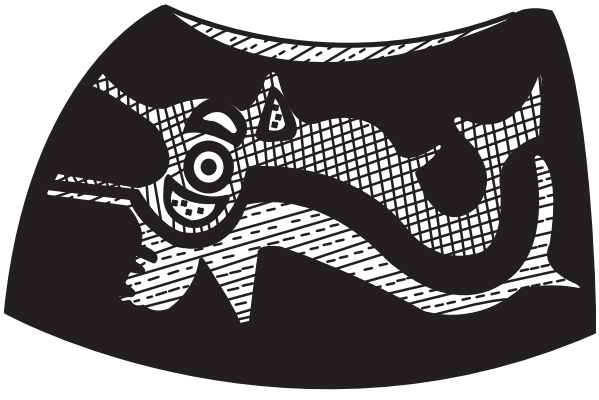


404 Textil. Textura de ofidios modulares
Chancay. Costa central. S 11 DC

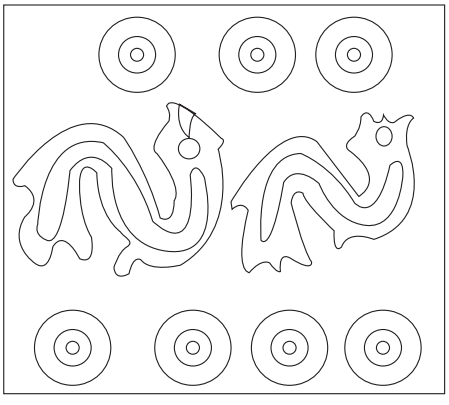


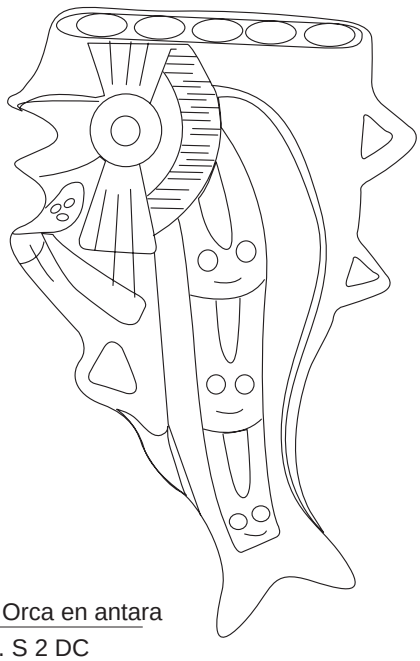
405 Pintura en cerámica. Pez
Nazca. Costa central. S 2 DC

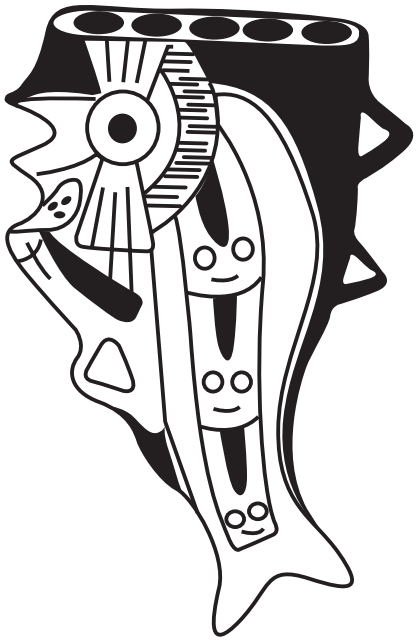
406 Pintura en cerámica. Pez
Nazca. Costa central. S 2 DC



407 Pintura en cerámica. Pez
Nazca. Costa central. S 2 DC

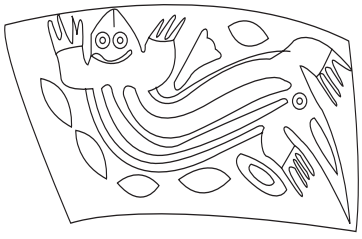






408 Pintura en cerámica. Orca en antara
Nazca. Costa central. S 2 DC

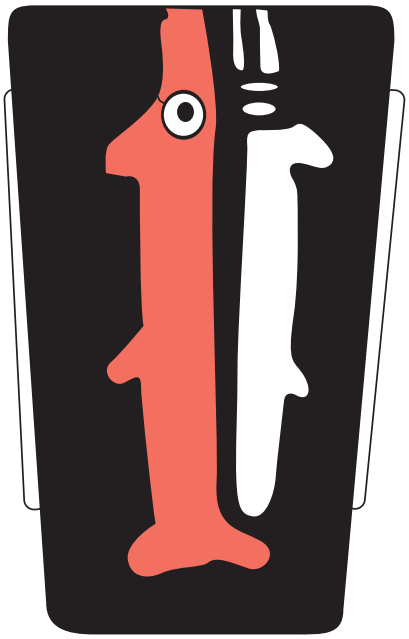
409 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC



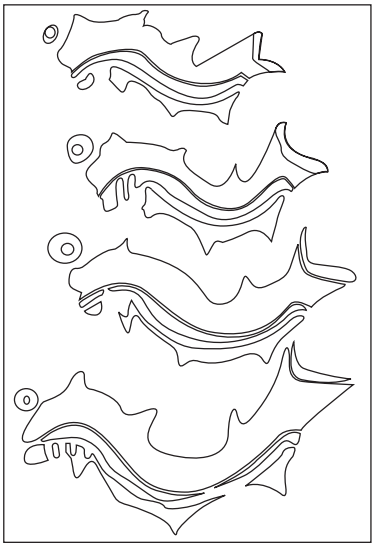
410 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

411 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

412 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

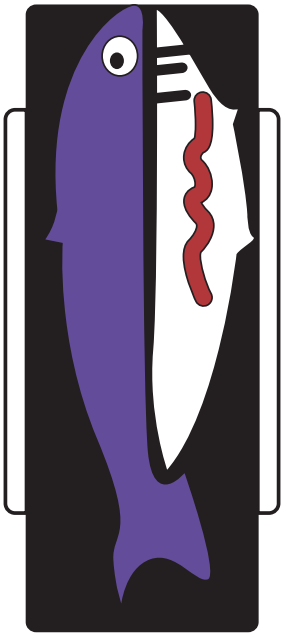


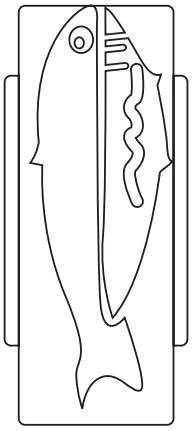
413 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

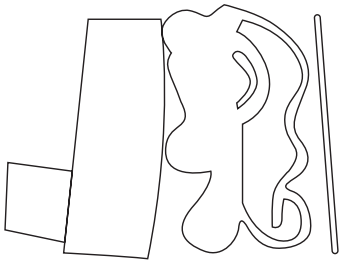


414 Pintura en cerámica. Peces y sapos
Nazca. Costa central. S 2 DC

416 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

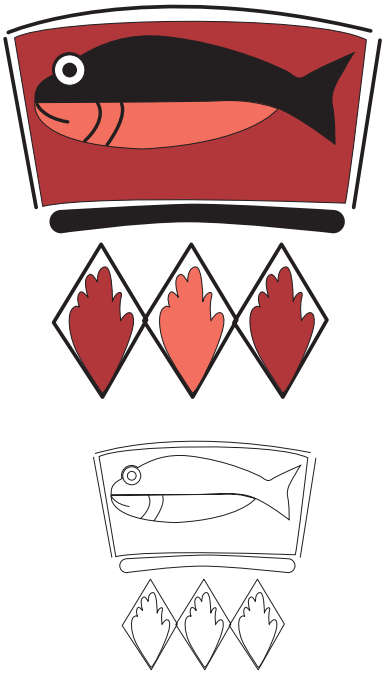


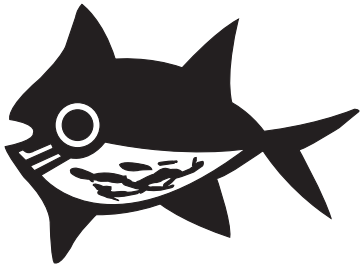




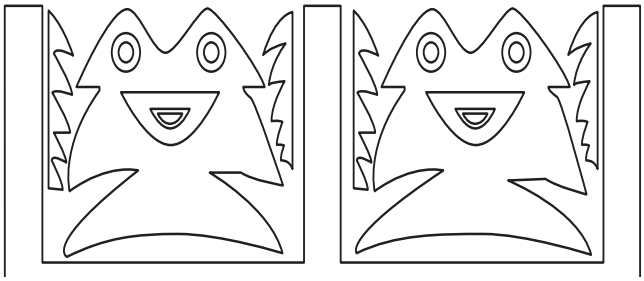
415 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC

417 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC





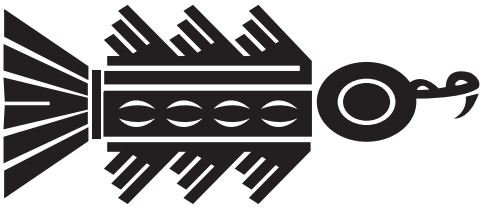
418 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC



419 Mate pirograbado. Fauna marina
Chimú. Costa norte. S 11 DC

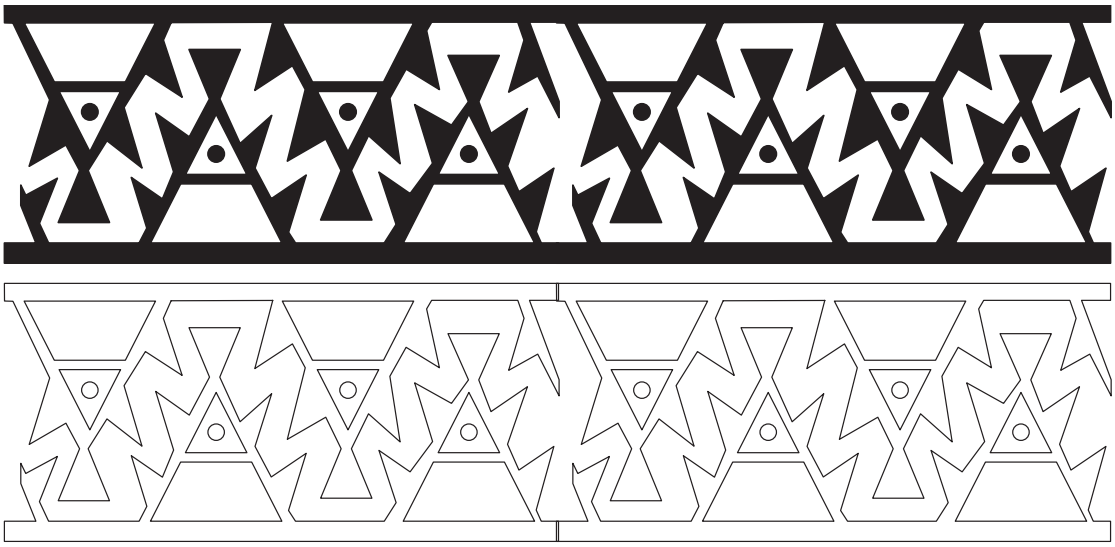
420 Pintura en cerámica. Fauna marina
Chimú. Costa norte. S 11 DC

421 Textil. Ave marina
Huarmey. Costa central. S6 DC



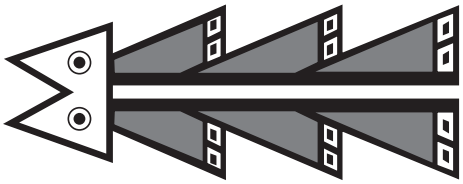
423 Textil. Ave marina
Huarmey. Costa central. S6 DC

424 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC



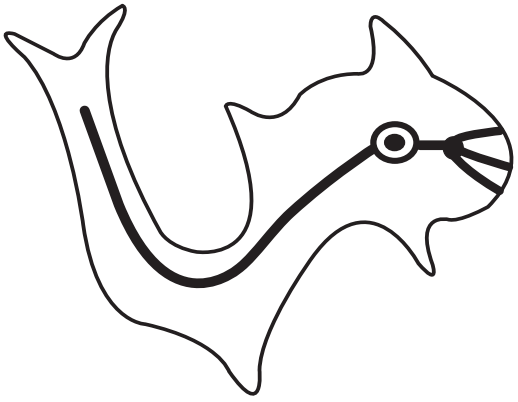
425 Pintura en cerámica. Serpientes y peces
Chancay. Costa central. S 11 DC

426 Textil. Serpientes y peces
Chancay. Costa central. S 11 DC



427 Textil. Pez

Chancay. Costa central. S 11 DC

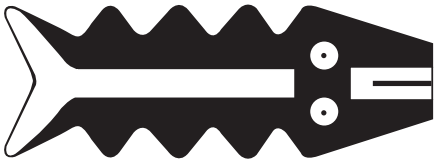


428 Pintura en cerámica. Orca

Moche. Costa norte. S 2 DC

429 Pintura en cerámica.

Nazca. Costa centro. S 2 DC



430 Pintura en cerámica.

Nazca. Costa centro. S 2 DC

432 Pintura en cerámica. Pez

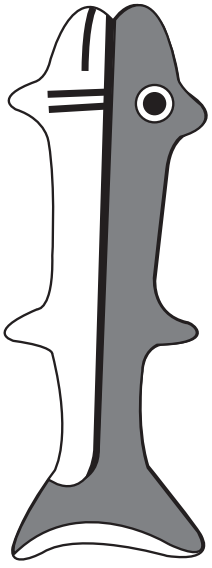
Huarmey. Costa norte. S 2 DC

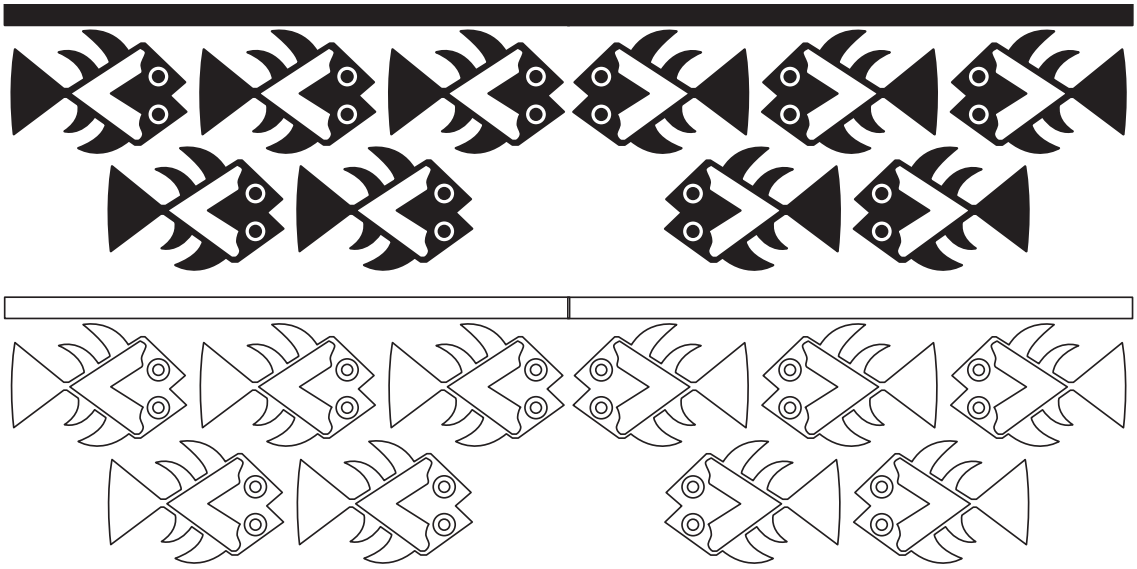
431 Pintura en cerámica.

Moche. Costa norte. S 2 DC

433 Pintura en cerámica.

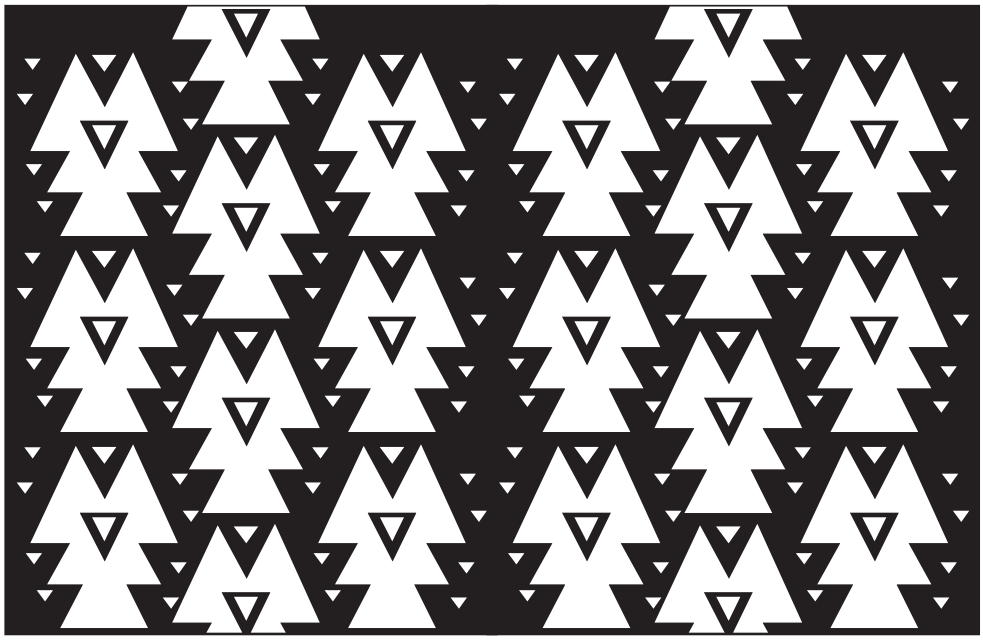
Nazca. Costa centro. S 2 DC



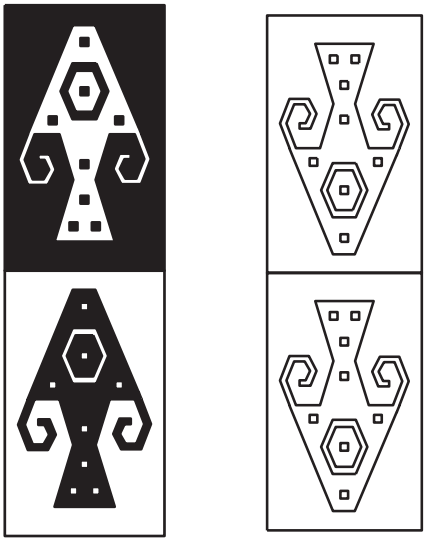


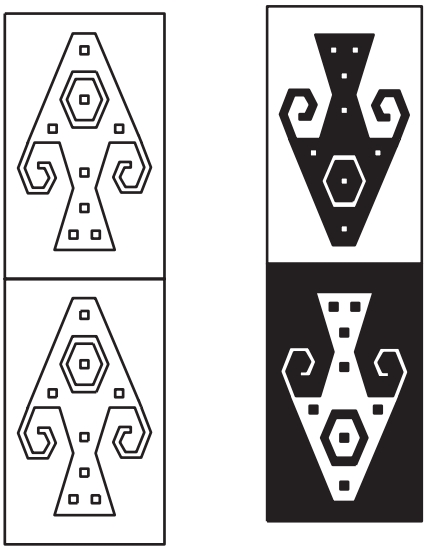
434 Textil. Serpientes y peces
Chancay. Costa central. S 11 DC

435 Textil. Serpientes y peces
Chancay. Costa central. S 11 DC

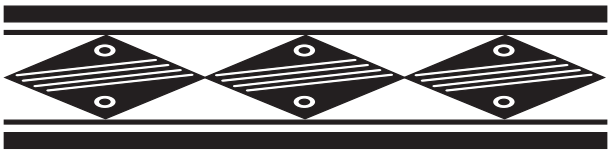


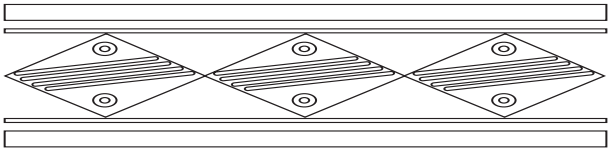
436 Maste pirograbado. Peces
Chancay. Costa central. S 11 DC





437 Pintura en cerámica. Fauna marina
Nazca. Costa central. S 2 DC





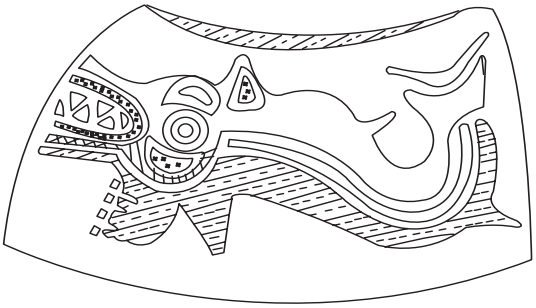
438 Textil. Manta rayas
Chancay. Costa central. S 11 DC

439 Textil. Orca

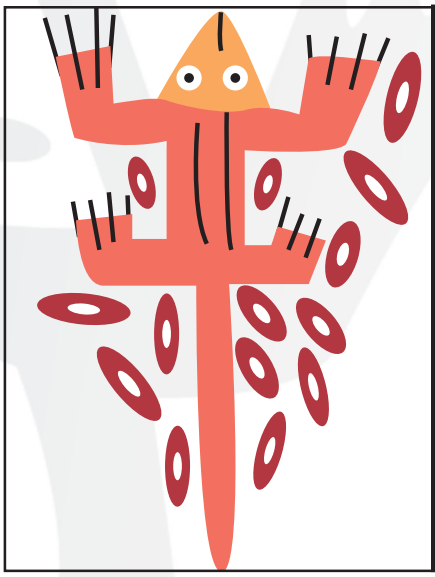
Chancay. Costa central. S 11 DC

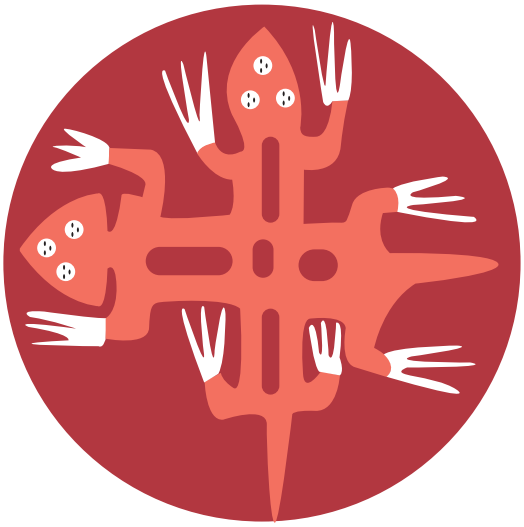
440 Textil. Orcas

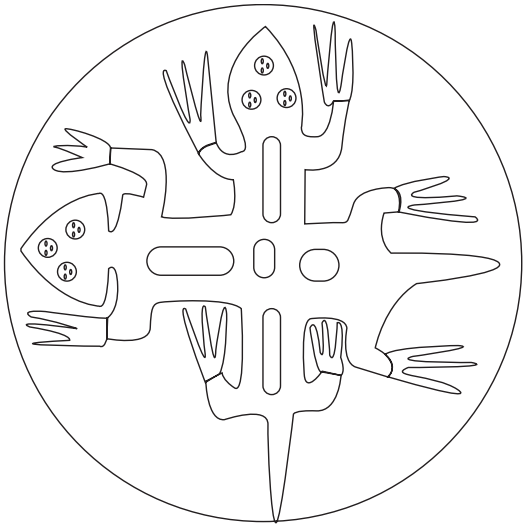
Nazca. Costa central. S 2 DC



Reptiles, Saurios y Batracios

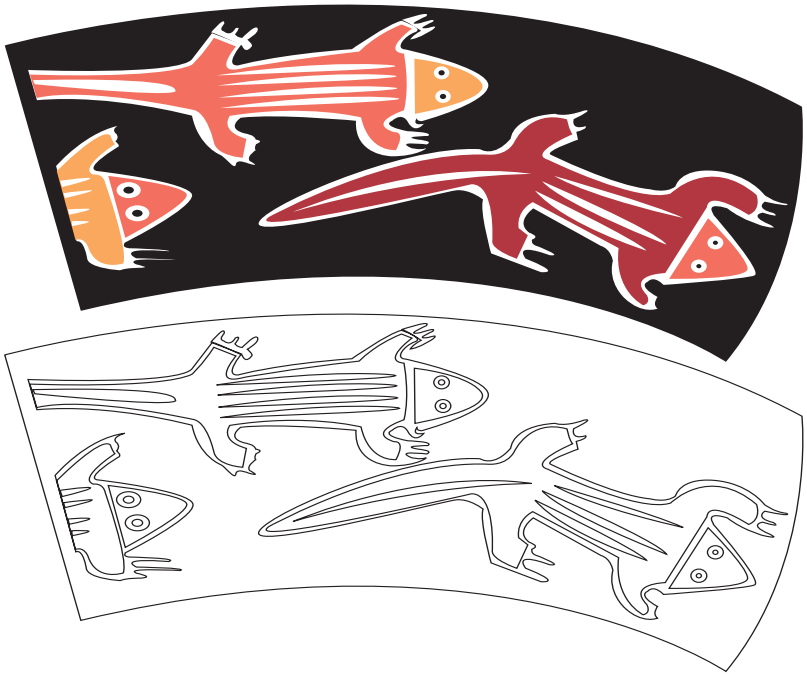




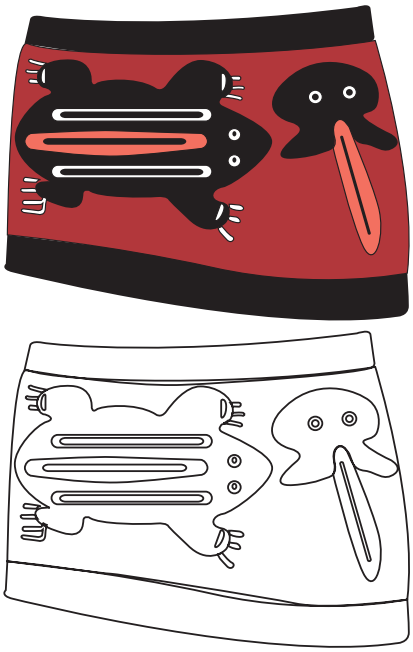


443 Pintura en cerámica. Lagartos
Nazca. Costa central. S 2 DC

444 Pintura en cerámica. Lagartos
Nazca. Costa central. S 2 DC

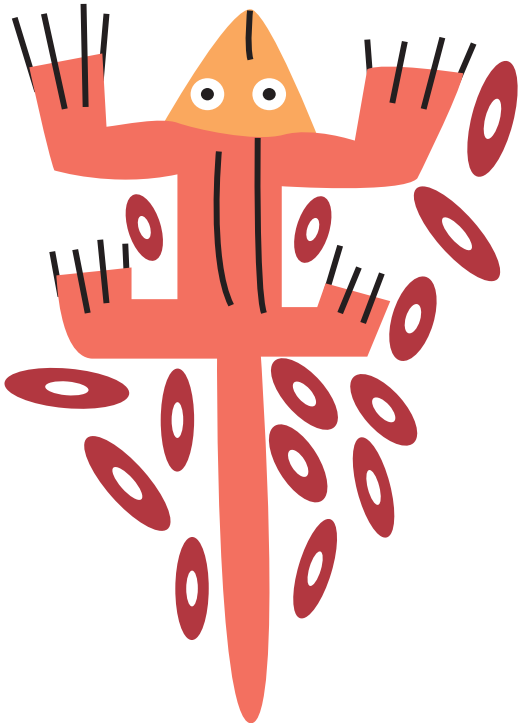


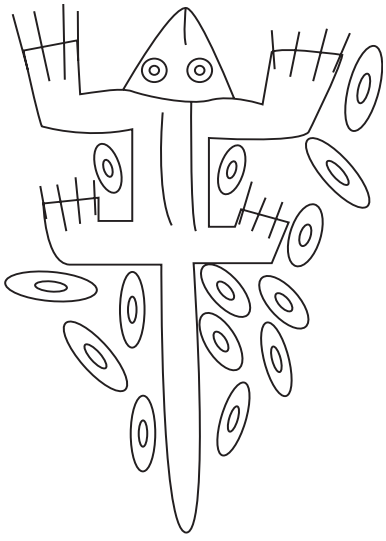
445 Pintura en cerámica. Lagartos
Nazca. Costa central. S 2 DC

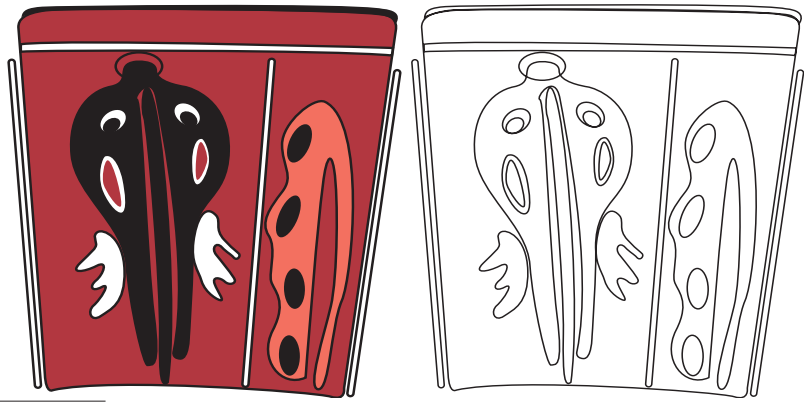


446 Pintura en cerámica. Sapo y renacuajo
Nazca. Costa central. S 2 DC

447 Pintura en cerámica. Lagartos
Nazca. Costa central. S 2 DC



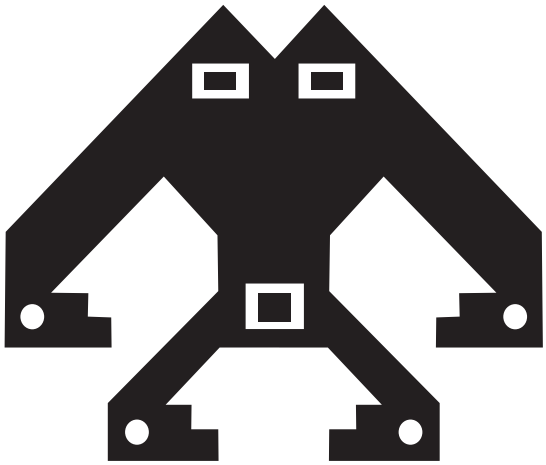


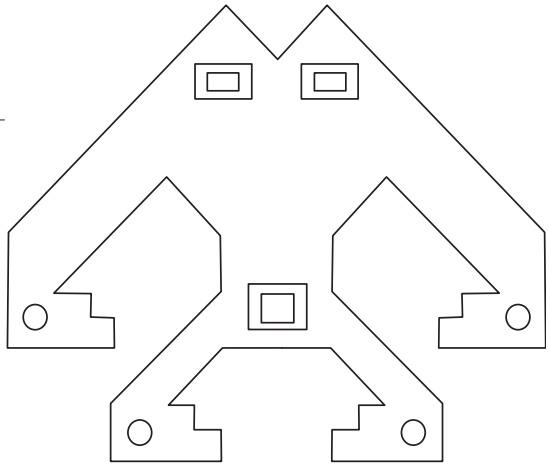


448 Pintura en cerámica.
Nazca. Costa central. S 2 DC

449 Pintura en cerámica.
Nazca. Costa central. S 2 DC

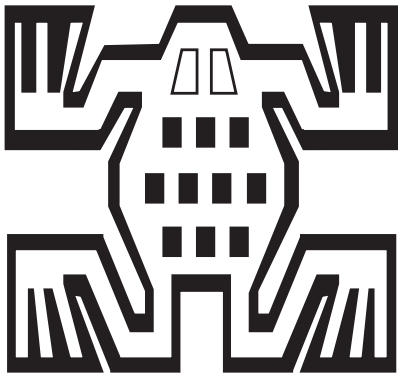
450 Pintura en cerámica. Sapo
Nazca. Costa central. S 2 DC

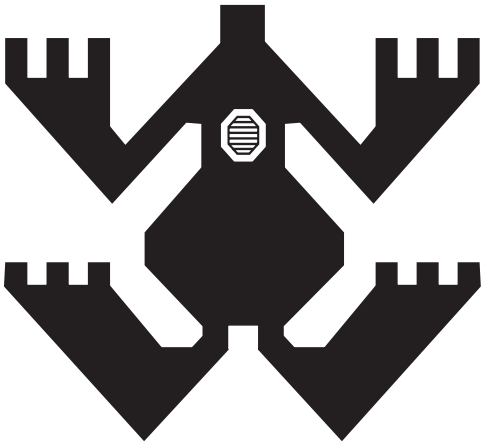




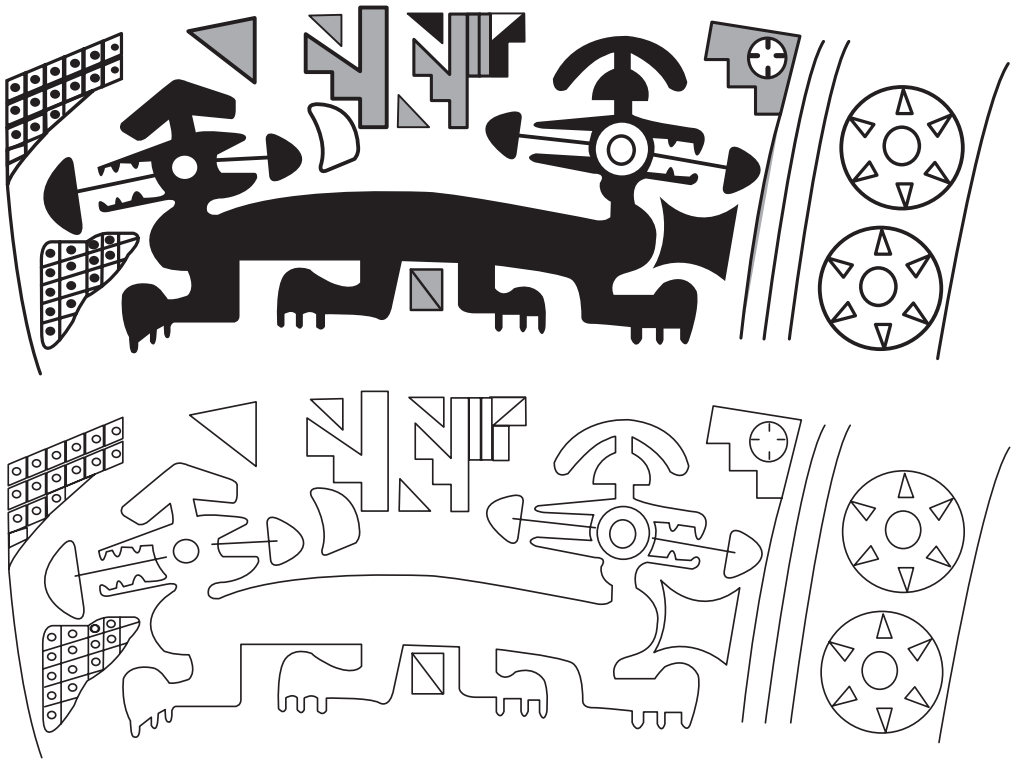
451 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central. S 11DC

454 Textil. Sapo
Chancay. Costa central. S 11 DC

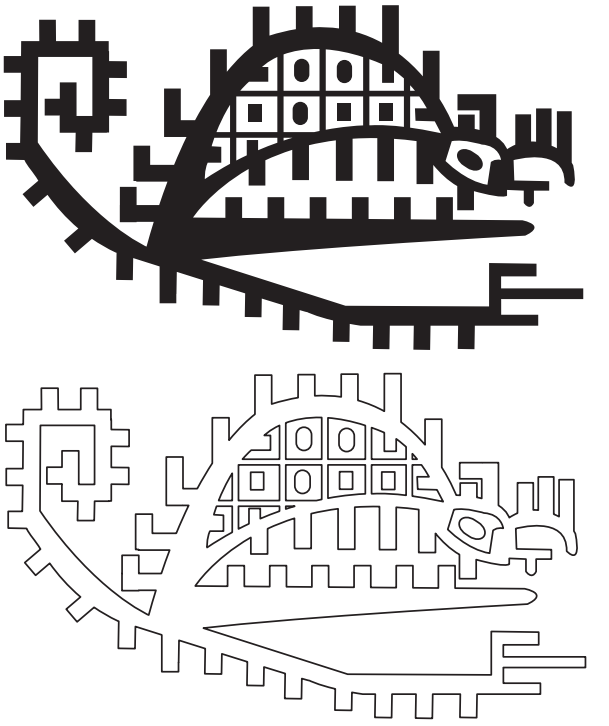




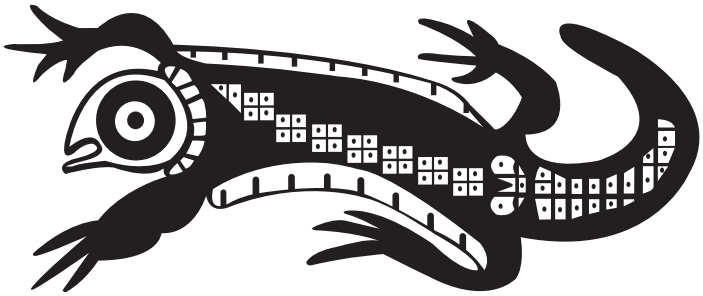
453 Textil. Sapo
Chancay. Costa central. S 11 DC

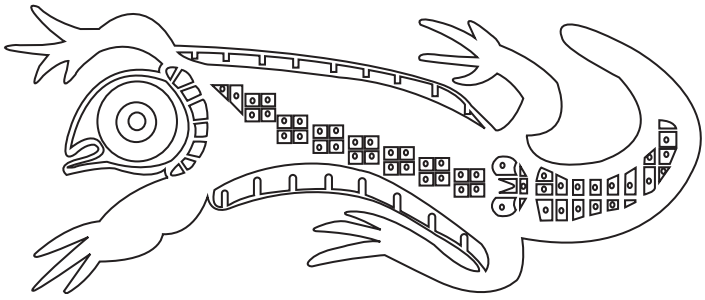


455 Mate pirograbado. Felino bicéfalo
Chimú. Costa Norte. S 11DC



456 Rediseño de Helena Izcue
S/Chancay. Costa central. S 11DC

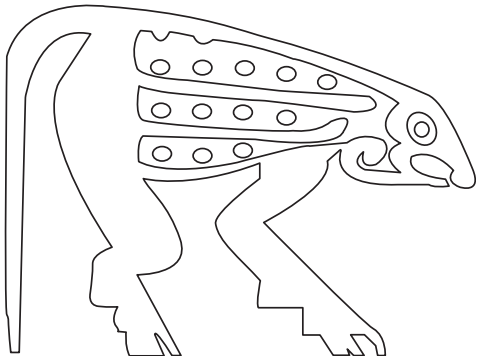


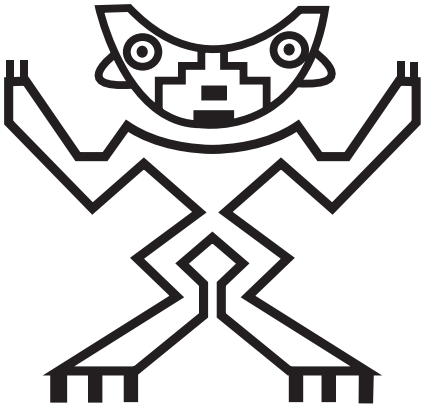


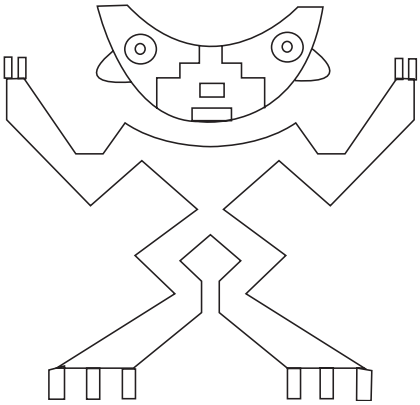
457 Rediseño de Helena Izcue. Lagarto
S/Chancay. Costa central. S 11DC

459 Rediseño de Helena Izcue. Sapo
S/Chancay. Costa central. S 11DC

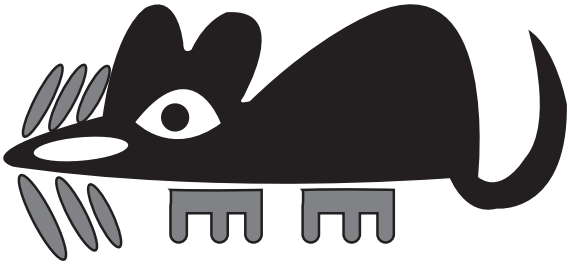
458 Rediseño de Helena Izcue. Lagarto
S/Chancay. Costa central. S 11DC



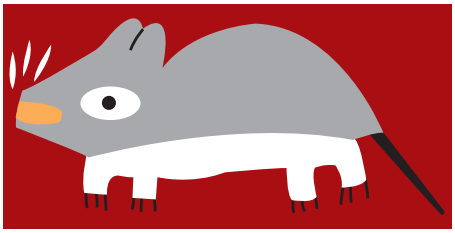


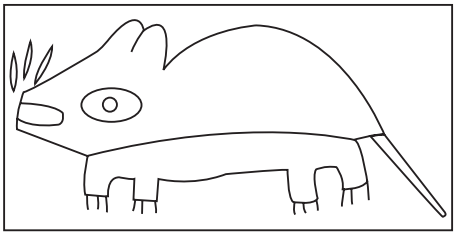


Fauna Variada



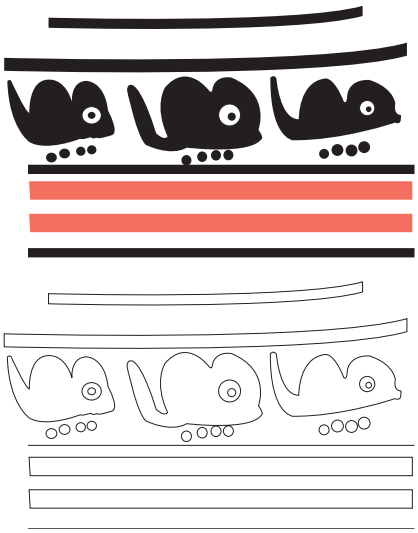
460 Pintura en cerámica. Roedor
Nazca. Costa central. S 2 DC





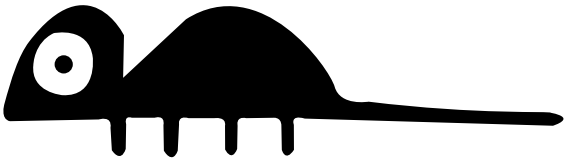
461 Pintura en cerámica. Roedor
Nazca. Costa central. S 2 DC

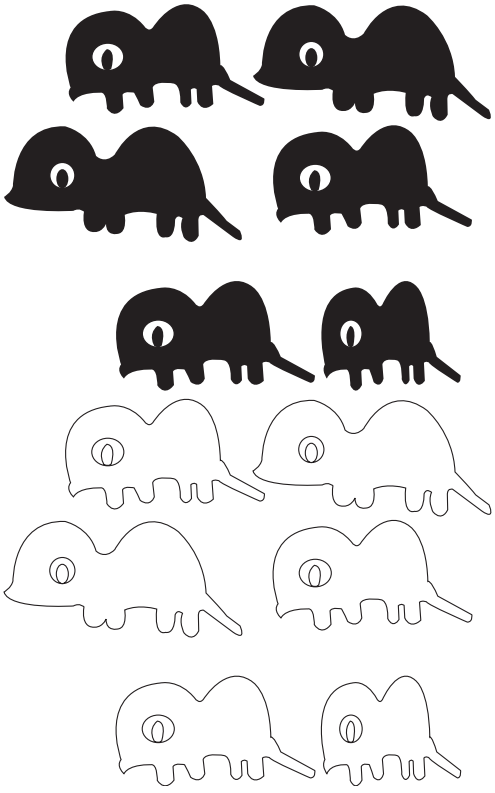
462 Pintura en cerámica. Roedores
Nazca. Costa central. S 2 DC

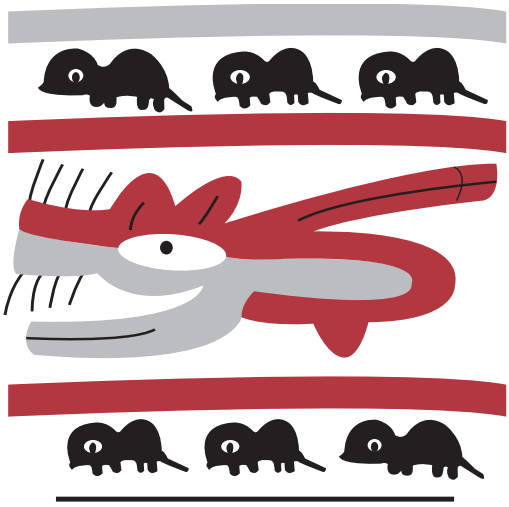


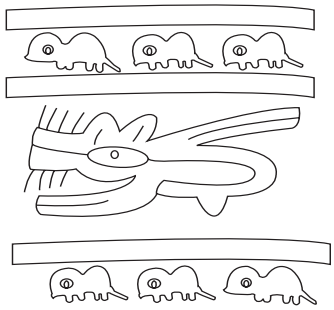
463 Pintura en cerámica. Roedores
Nazca. Costa central. S 2 DC

464 Pintura en cerámica. Roedor
Nazca. Costa central. S 2 DC







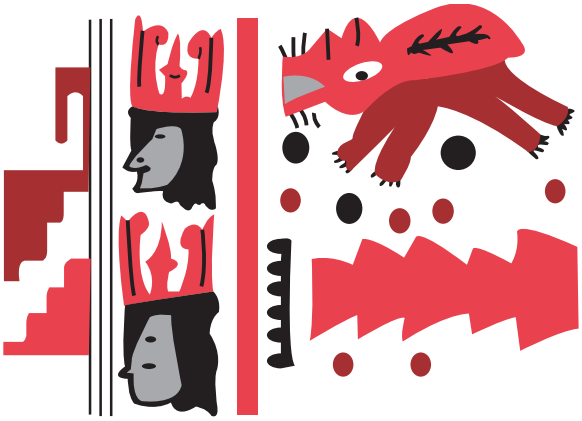


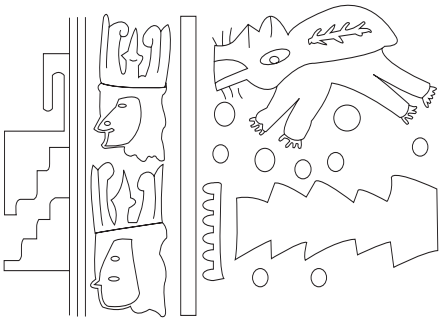
466 Pintura en cerámica. Roedores
Nazca. Costa central. S 2 DC

465 Pintura en cerámica. Zorros
Chancay. Costa central. S 11 DC

467 Pintura en cerámica. Zorros
Nazca. Costa central. S 2 DC

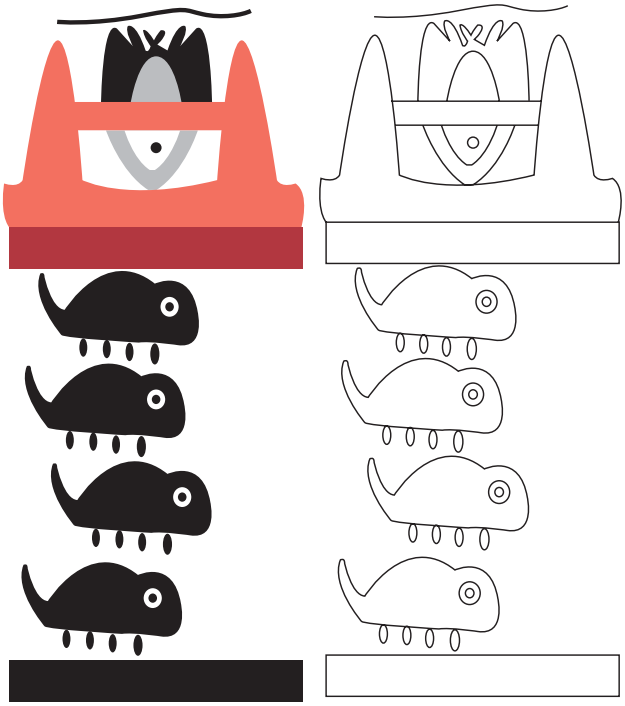
468 Pintura en cerámica. Zorros
Nazca. Costa central. S 2 DC



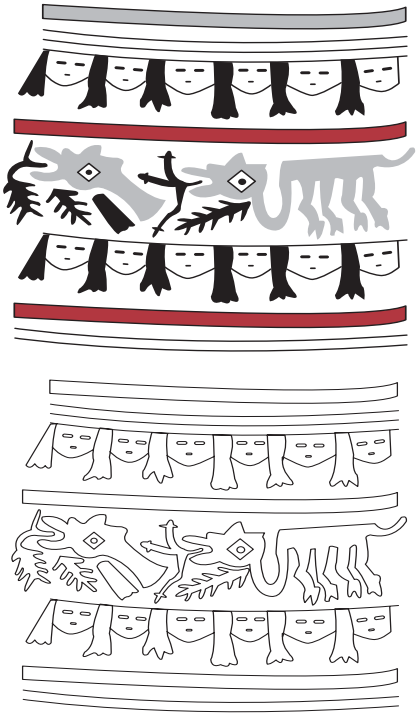


468 Rediseño de Helena Izcue. Taruca S/Chancay. Costa central. S 11DC

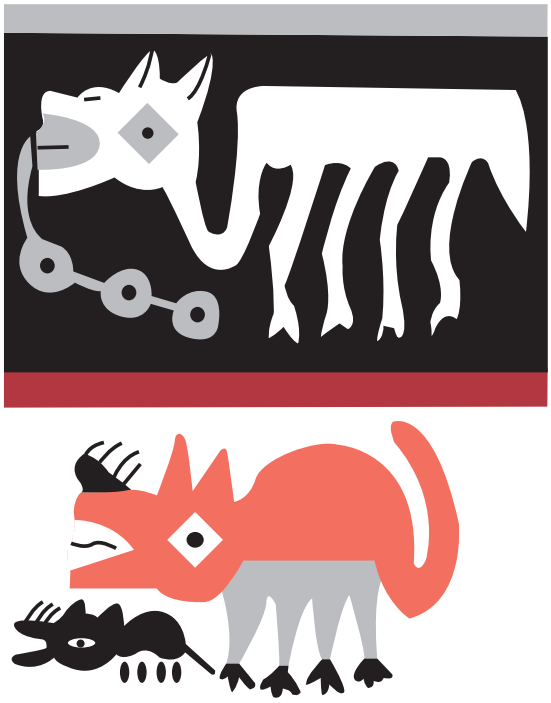
468 Pintura en cerámica. Roedorres Nazca. Costa central. S 2 DC

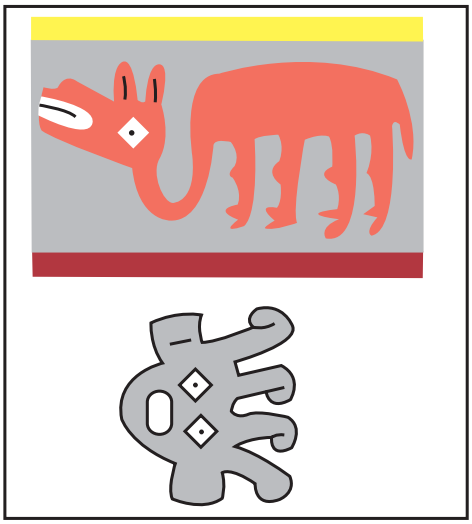


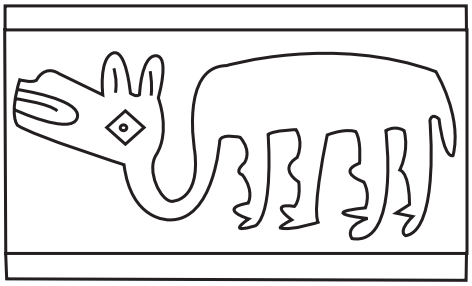
468 Pintura en cerámica. Llamas y trofeos Nazca. Costa central. S 2 DC

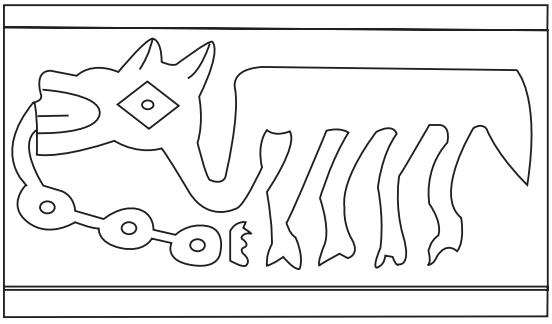


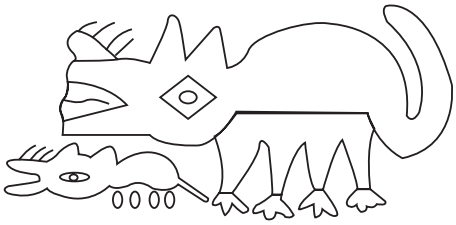
468 Pintura en cerámica. Llamas y Zorros
Nazca. Costa central. S 2 DC









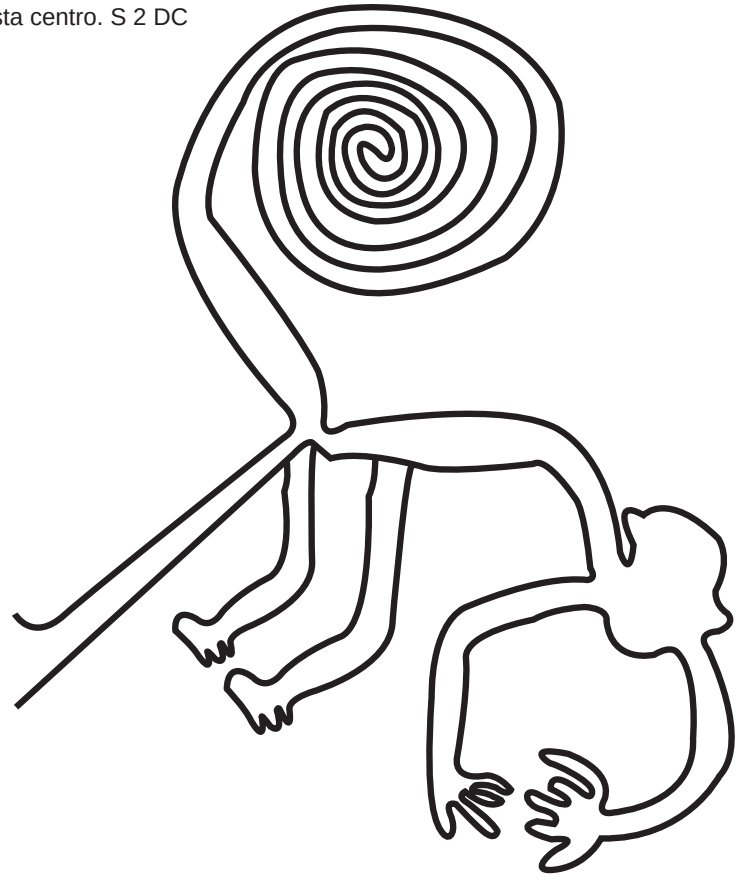


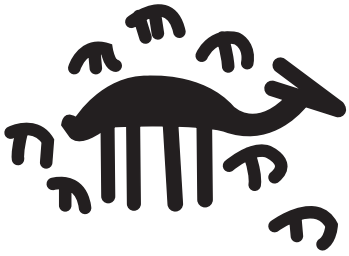
468 Pintura en cerámica. Llamas y taruca
Nazca. Costa central. S 2 DC

469 Pintura en cerámica. Monos
Chancay. Costa central. S 11 DC

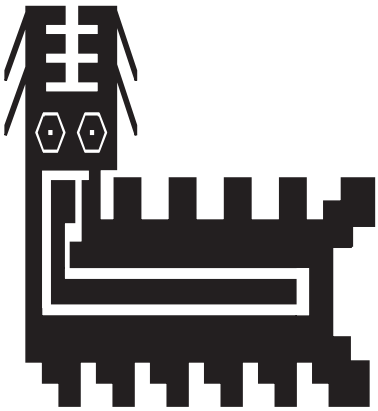
471 Pintura en cerámica. Mono
Chancay. Costa central. S 11 DC

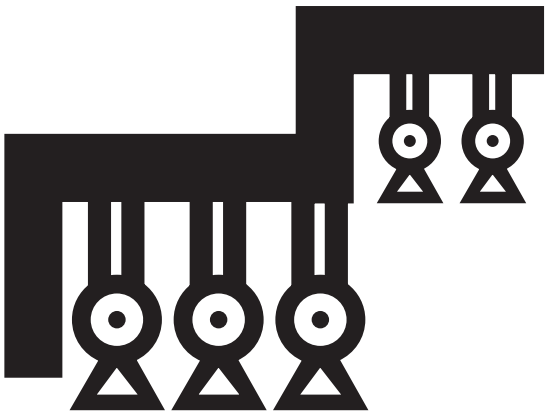
470 Geoglifo. Pampa de Nazca. Mono
Nazca. Costa centro. S 2 DC



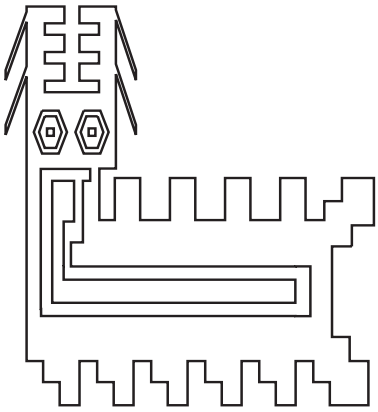


472 Pintura en cerámica. Llama
Ocucaje. Costa central. S 10 AC

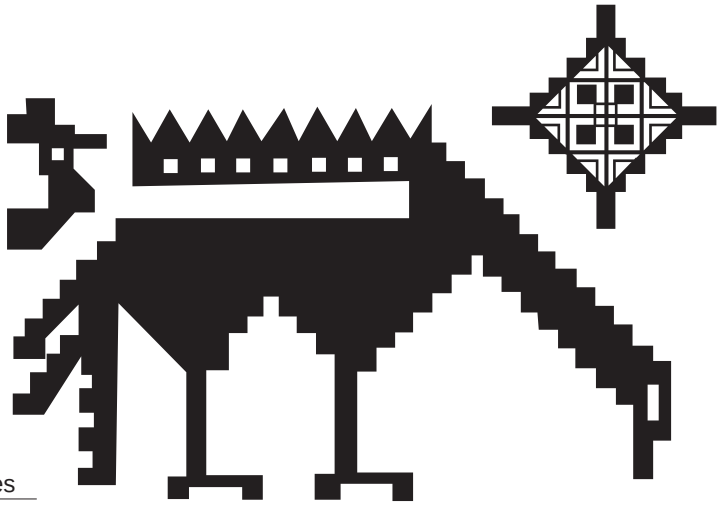




474 Textil. Llama
Huarmey. Costa Norte. S 6 DC

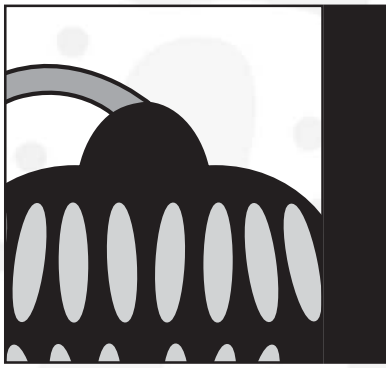


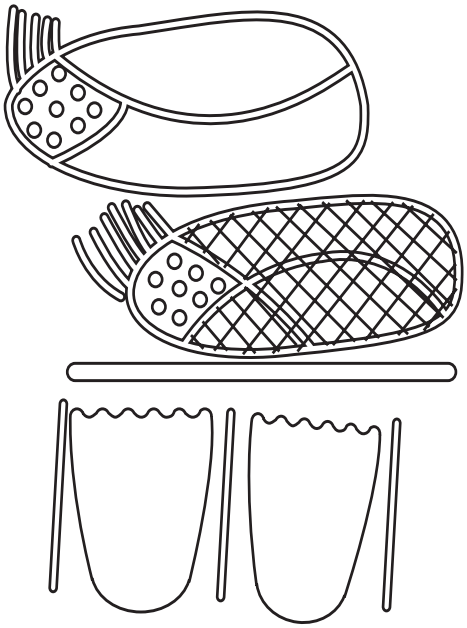
473 Textil. Alpaca
Ocucaje. Costa central. S 10 AC

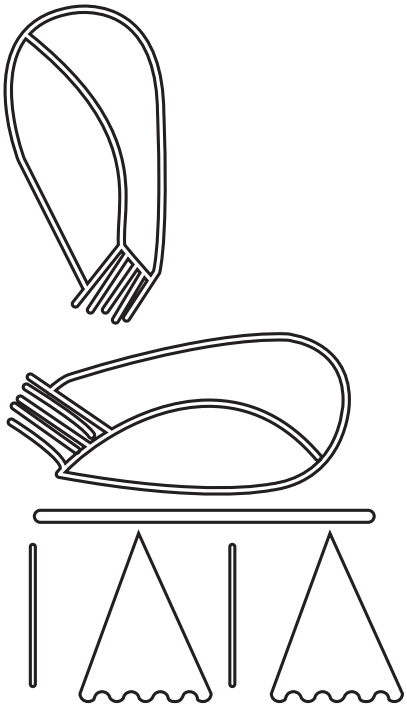


475 Rediseño de Helena Izcue. Aves
S/Chancay. Costa central. S 11DC

Fitomorfos

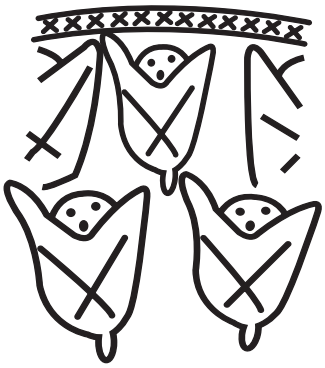


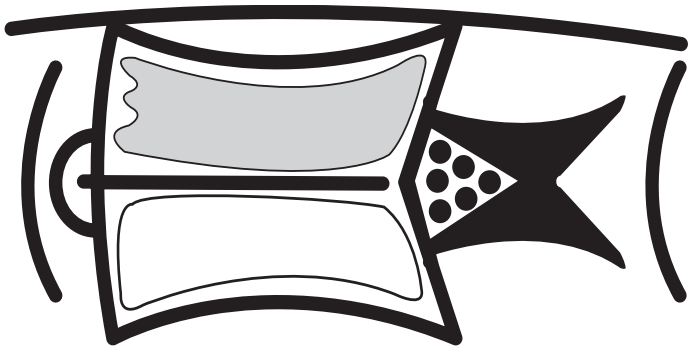


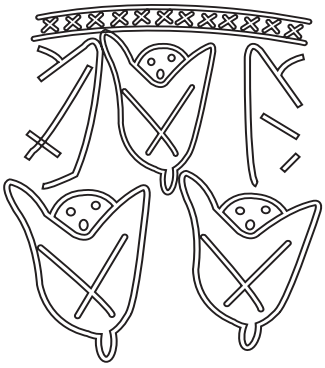


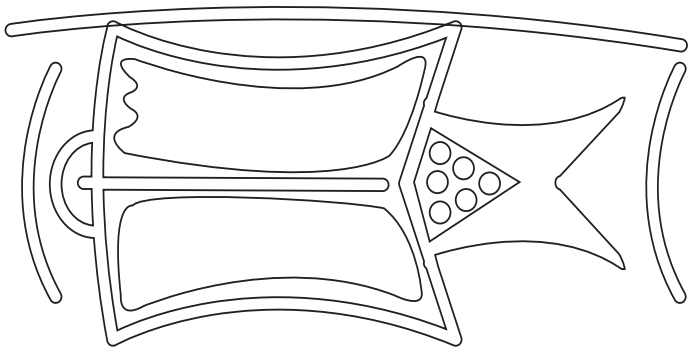
474 Pintura en cerámica. Maiz
Nazca. Costa central. S 2 DC

475 Pintura en cerámica. Maiz
Nazca. Costa central. S 2 DC







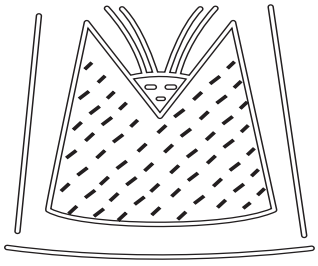


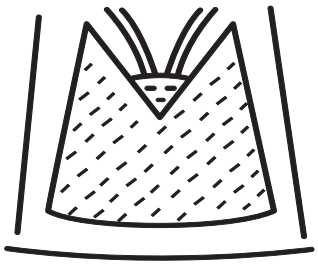
477 Pintura en cerámica. Maíz
Nazca. Costa central. S 2 DC

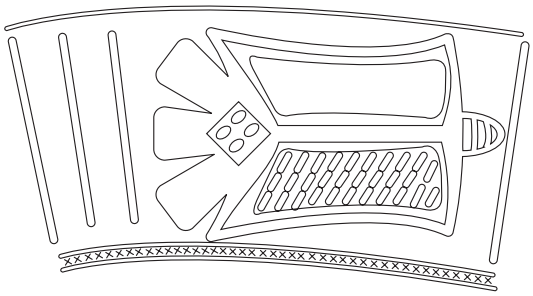
478 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

480 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

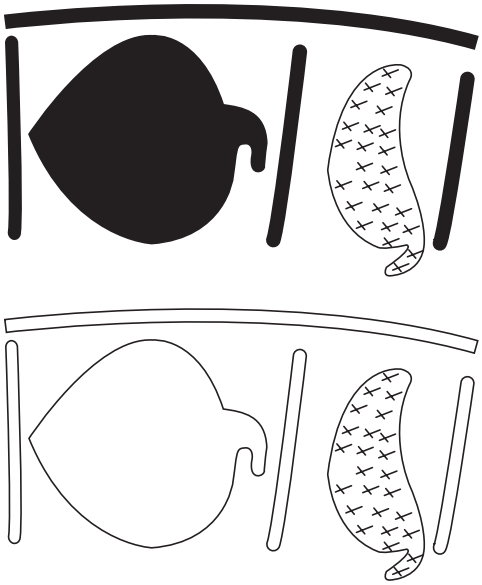
479 Pintura en cerámica. Maíz
Nazca. Costa central. S 2 DC



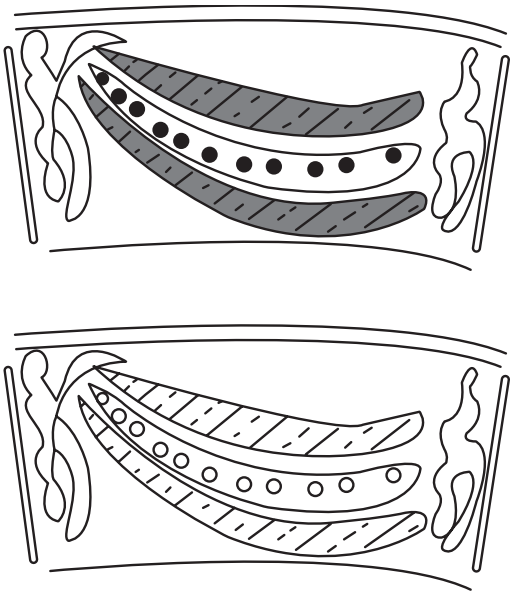




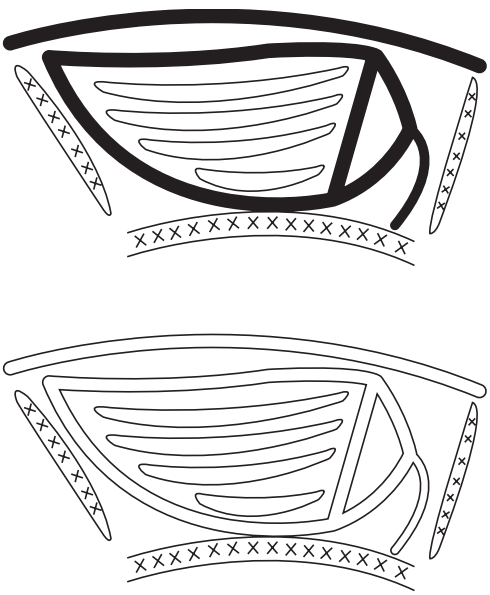
481 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC



482 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

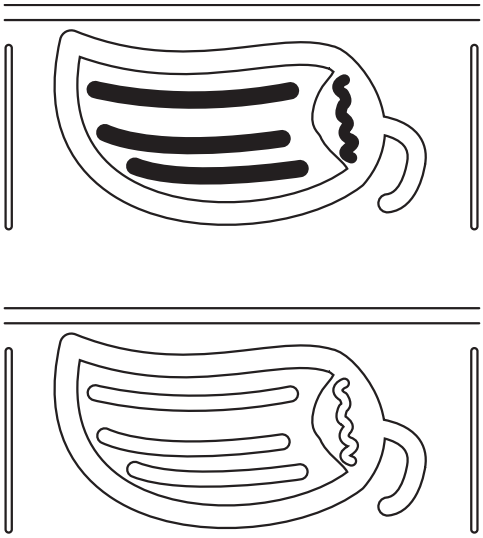


483 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

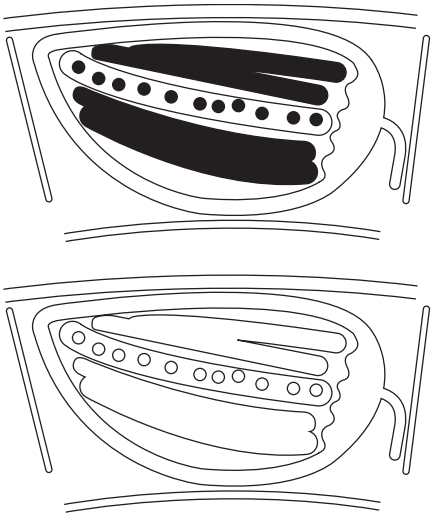


484 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

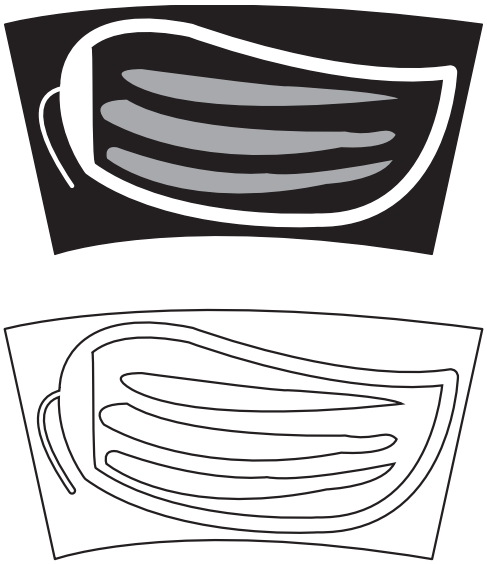
485 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC



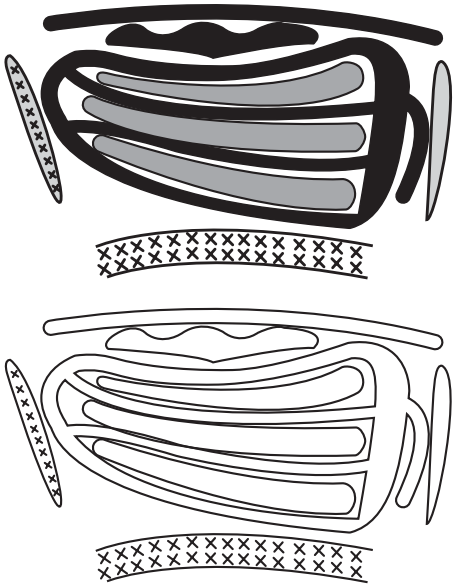
486 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

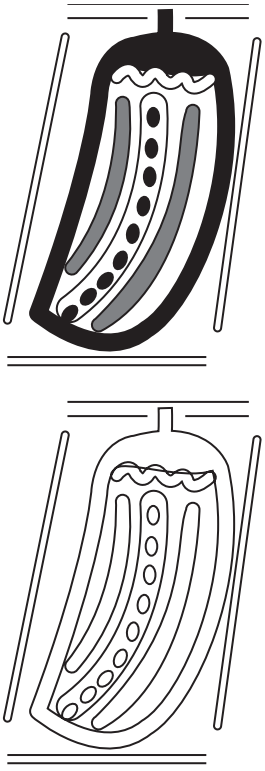


487 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

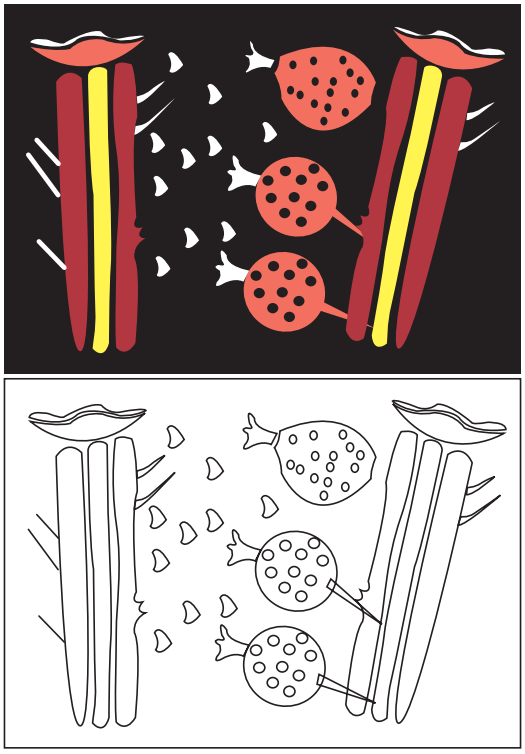


488 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC



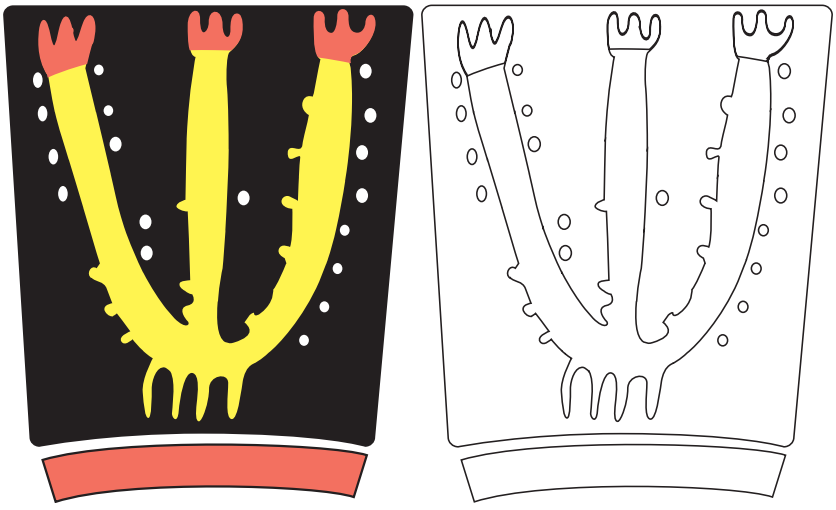


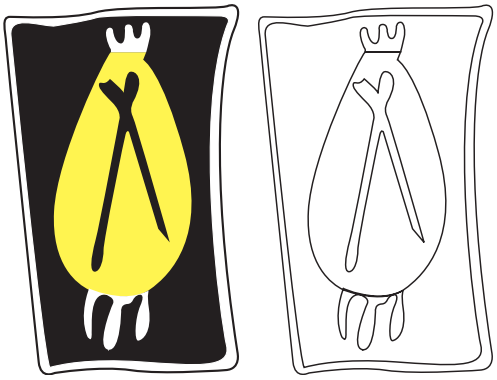
489 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC



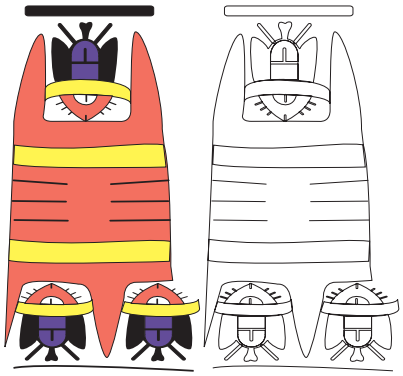
490 Pintura en cerámica. Plantas Xerófilas con frutos
Nazca. Costa central. S 2 DC

491 Pintura en cerámica. Cactus
Nazca. Costa central. S 2 DC





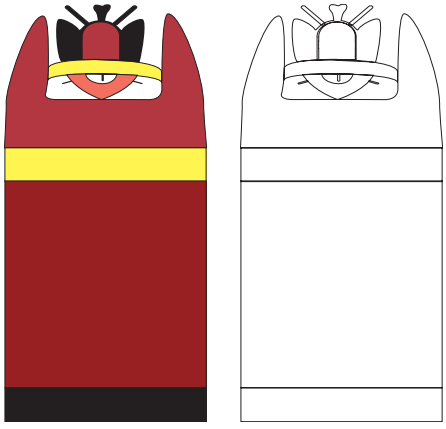
492 Pintura en cerámica. Tunas
Nazca. Costa central. S 2 DC

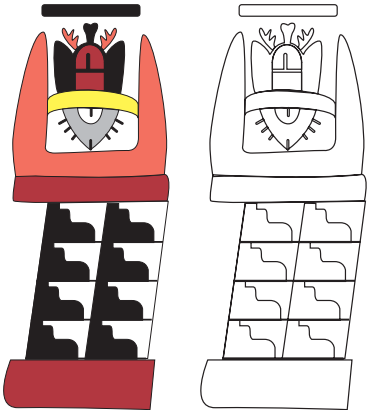


493 Pintura en cerámica. Ave Vencejo, augura buena cosecha
Nazca. Costa central. S 2 DC

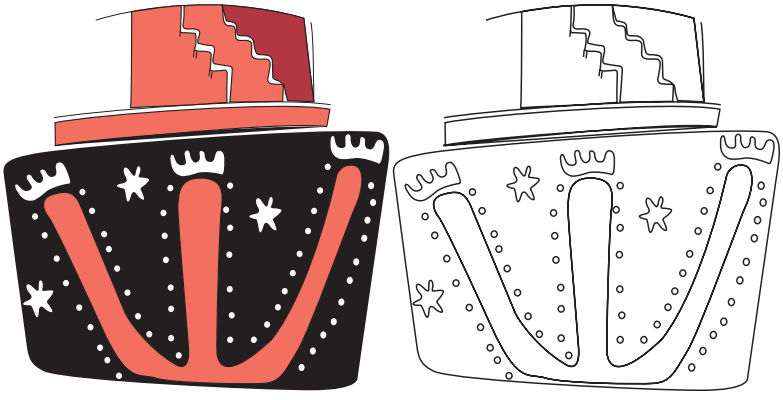
494 Pintura en cerámica. Ave Vencejo, augura buena cosecha
Nazca. Costa central. S 2 DC

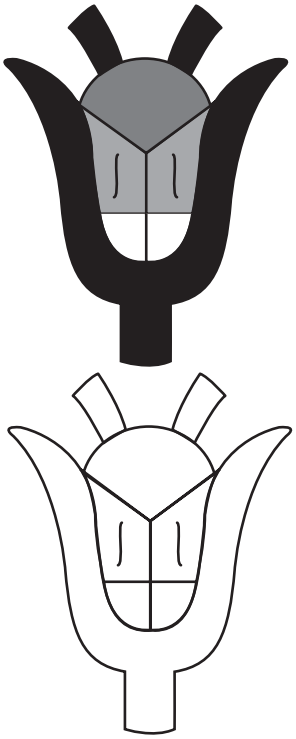
495 Pintura en cerámica. Ave Vencejo, augura buena cosecha
Nazca. Costa central. S 2 DC





496 Pintura en cerámica. Cactus
Nazca. Costa central. S 2 DC



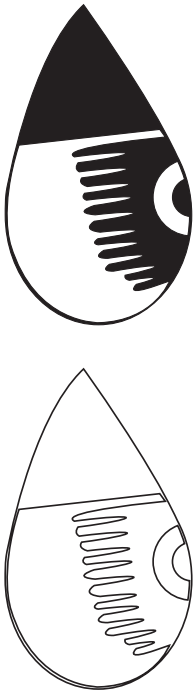


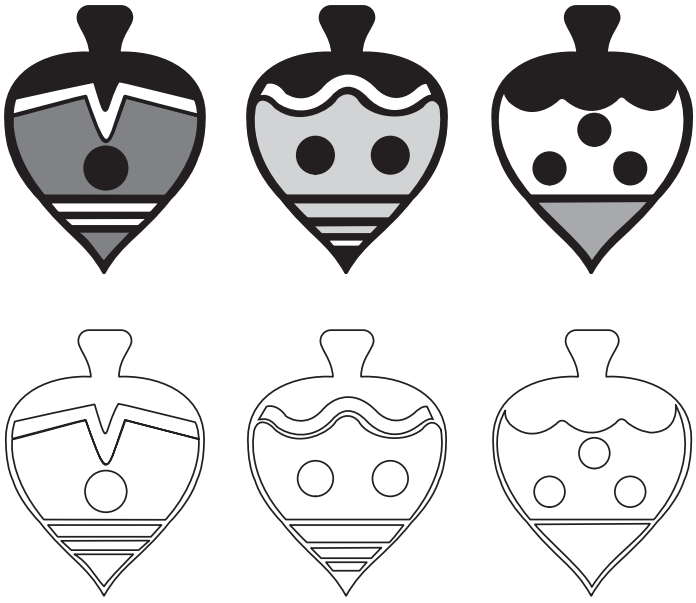
498 Pintura en cerámica. Maíz
Nazca. Costa central. S 2 DC

497 Pintura en cerámica. Cactus
Nazca. Costa central. S 2 DC

499 Pintura en cerámica. Cactus
Nazca. Costa central. S 2 DC

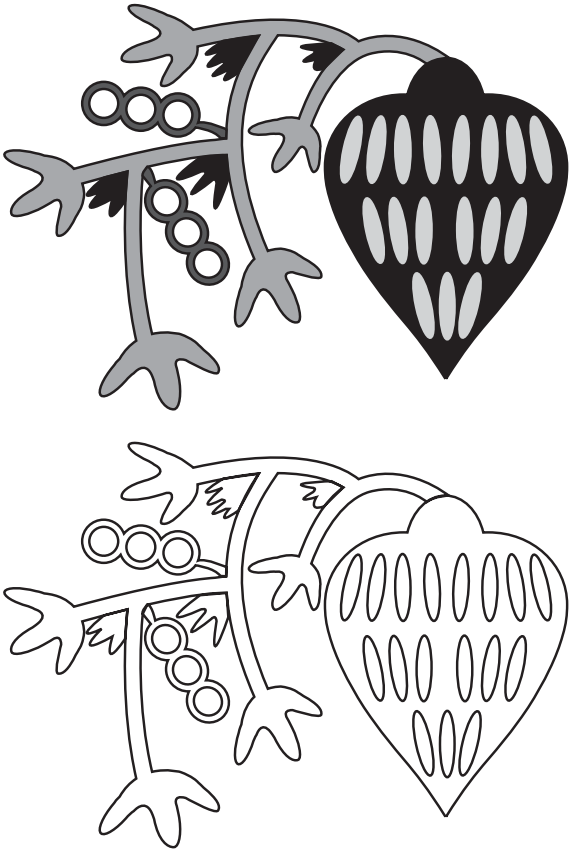
500 Pintura en cerámica. Frejol
Nazca. Costa central. S 2 DC



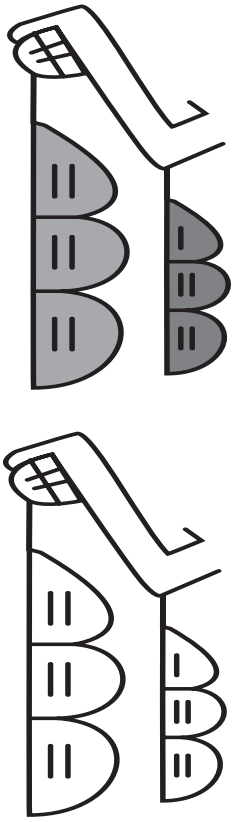


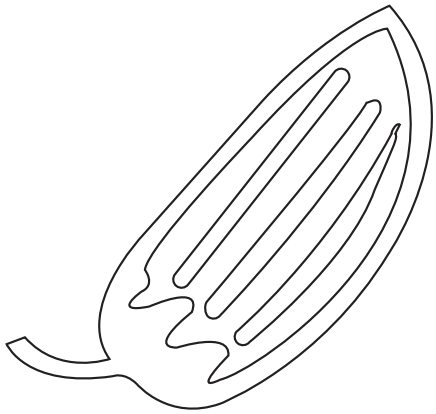
501 Pintura en cerámica. Lúcuma
Nazca. Costa central. S 2 DC

503 Pintura en cerámica. Jiquima
Nazca. Costa central. S 2 DC



502 Pintura en cerámica.
Potador de bienes con pallares
Nazca. Costa central. S 2 DC

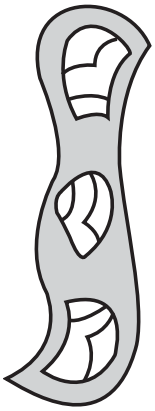


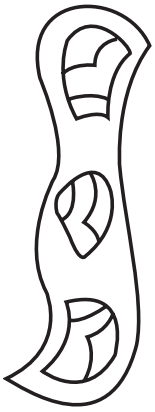


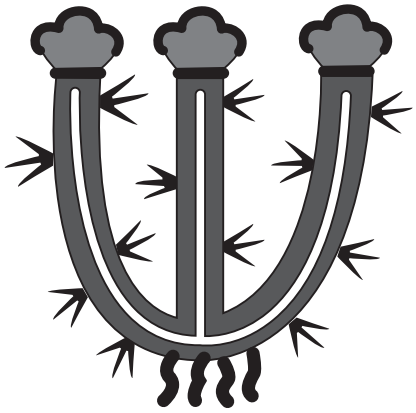
503 Pintura en cerámica. Ají
Nazca. Costa central. S 2 DC

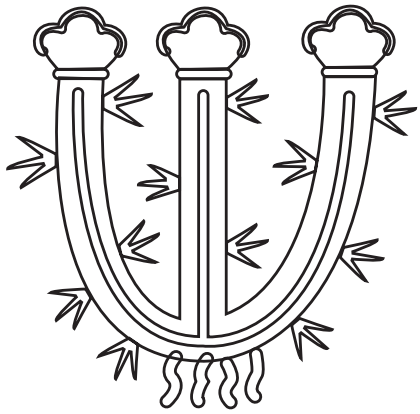
504 Pintura en cerámica. Pallares
Nazca. Costa central. S 2 DC

505 Pintura en cerámica. Cactus
Nazca. Costa central. S 2 DC

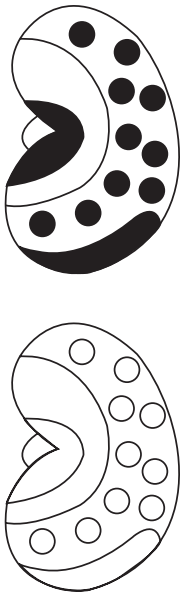




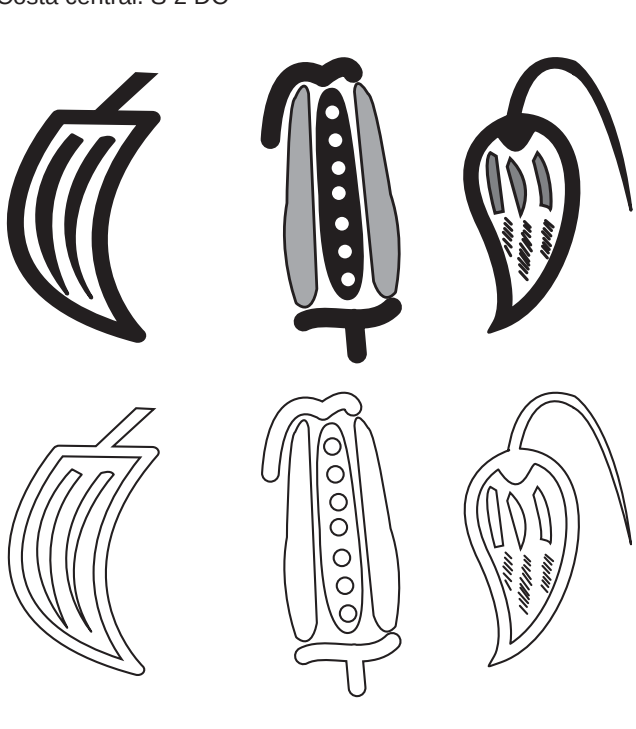




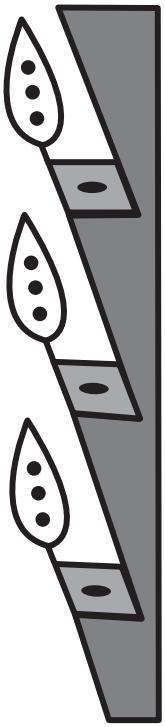
506 Pintura en cerámica. Pallres
Nazca. Costa central. S 2 DC

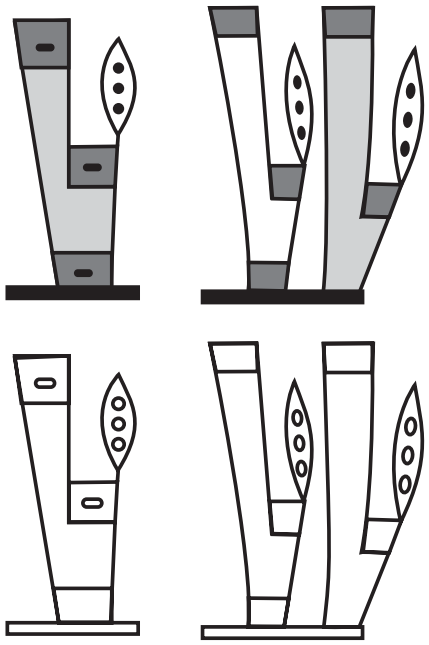


508 Pintura en cerámica. Ajíes
Nazca. Costa central. S 2 DC

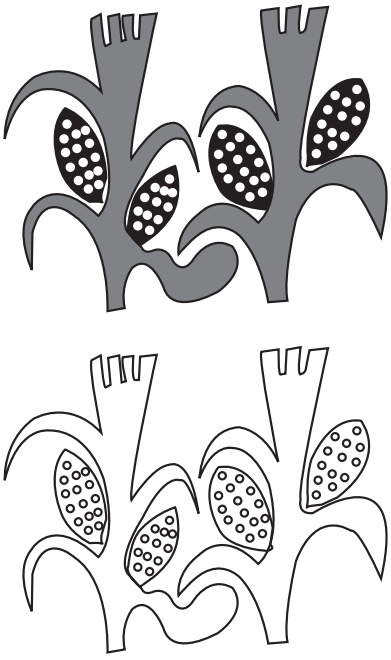


509 Pintura en cerámica. Sembrío
Huaura. Costa central. S 6 DC

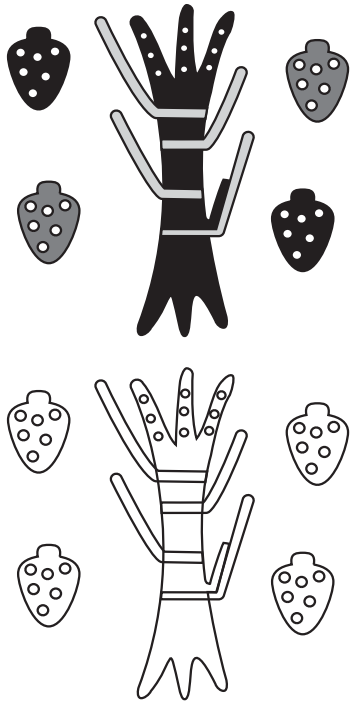




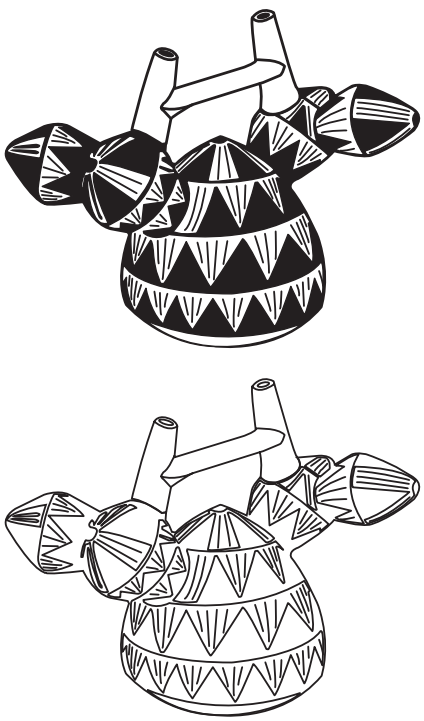
510 Pintura en cerámica. Maíz
Huarmey. Costa central. S 6 DC



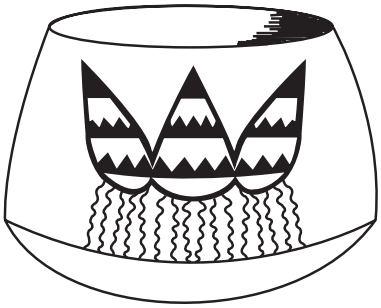
511 Pintura en cerámica. Maíz
Chancay. Costa central. S 11 DC

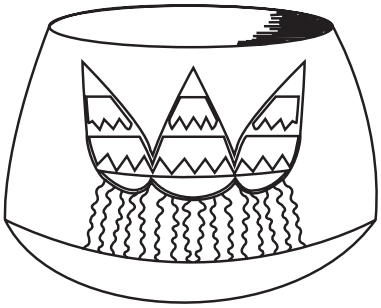


512 Pintura en cerámica. Maíz
Huarmey. Costa central. S 6 DC



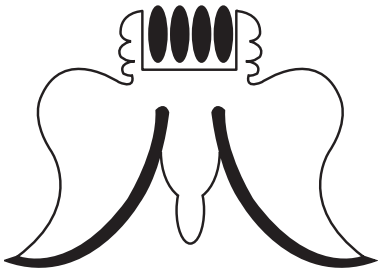
513 Cerámica escultórica. Achira
Nazca. Costa central. S 2 DC

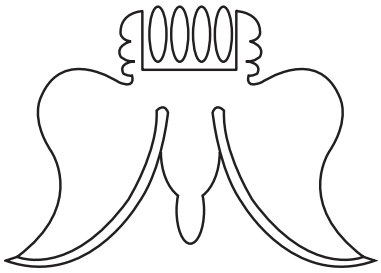




514 Pintura en cerámica. Achira

Nazca. Costa central. S 2 DC



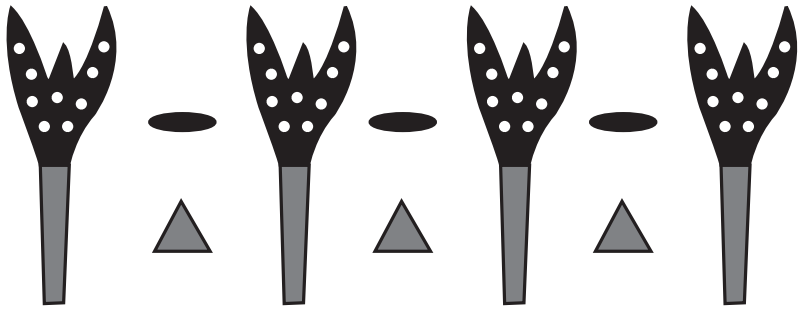


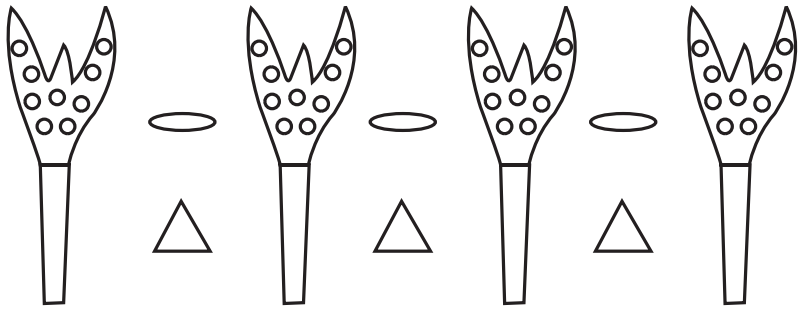
515 Pintura en cerámica. Arracacha

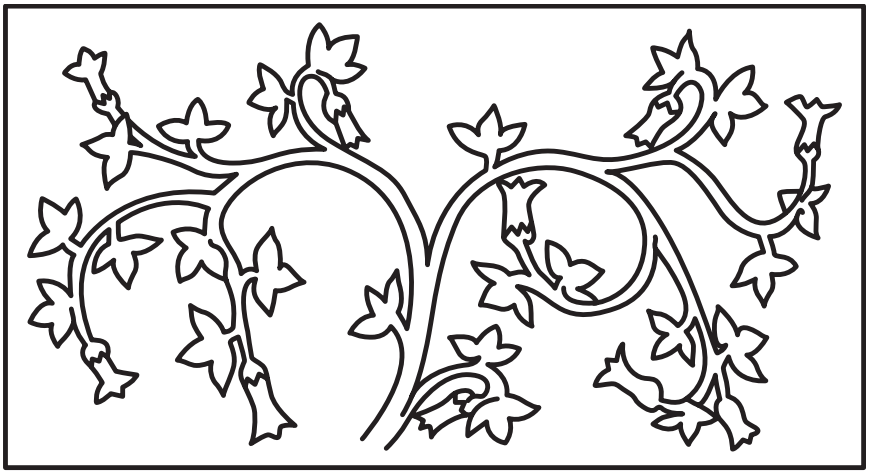
Nazca. Costa central. S 2 DC

516 Pintura en kero. Cantuta

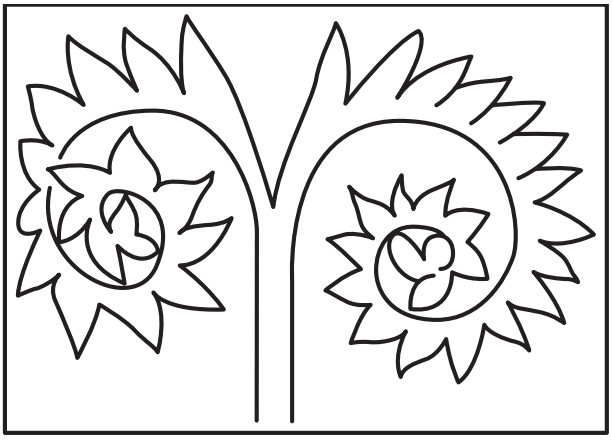
Inca. S 16 DC



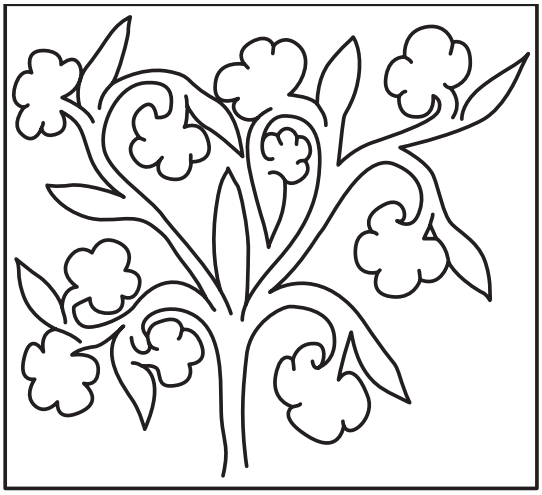




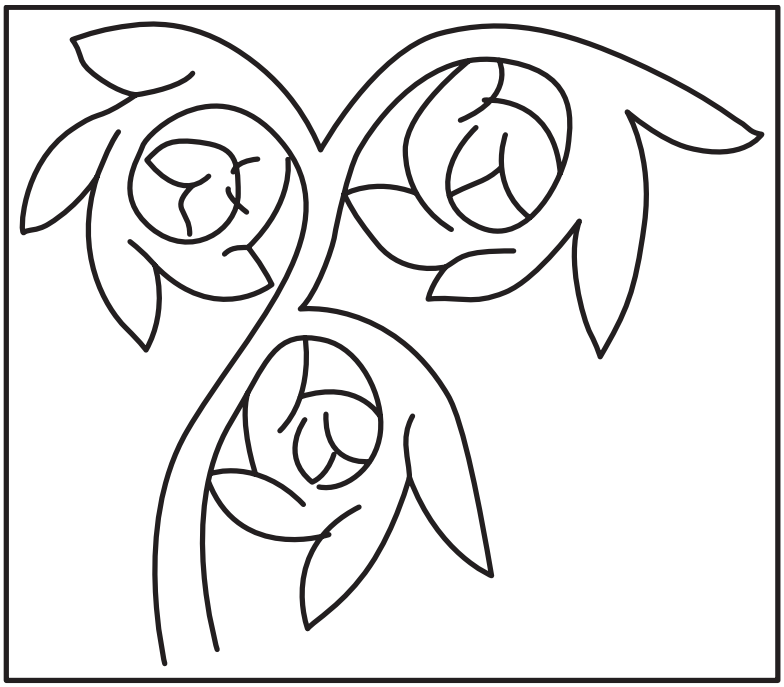
517 Mate pirograbado. Tumbo
Ayacucho. S 20 DC (Tr.:Carlos Otárola)



519 Mate pirograbado. Enredadera
Ayacucho. S 20 DC (Tr.:Carlos Otárola)



518 Mate pirograbado. Palmera (Tr.:Carlos Otárola)
Ayacucho. S 20 DC

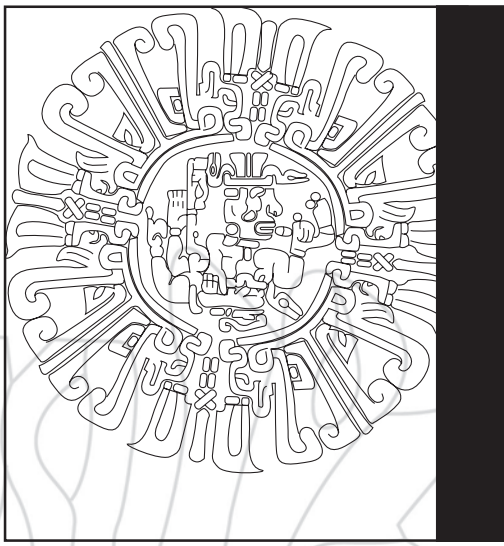


520 Mate pirograbado. Enredadera
Ayacucho. S 20 DC (Tr.:Carlos Otárola)

521 Mate pirograbado. Cantuta
Piura. S 18 DC (Tr.:Carlos Otárola)

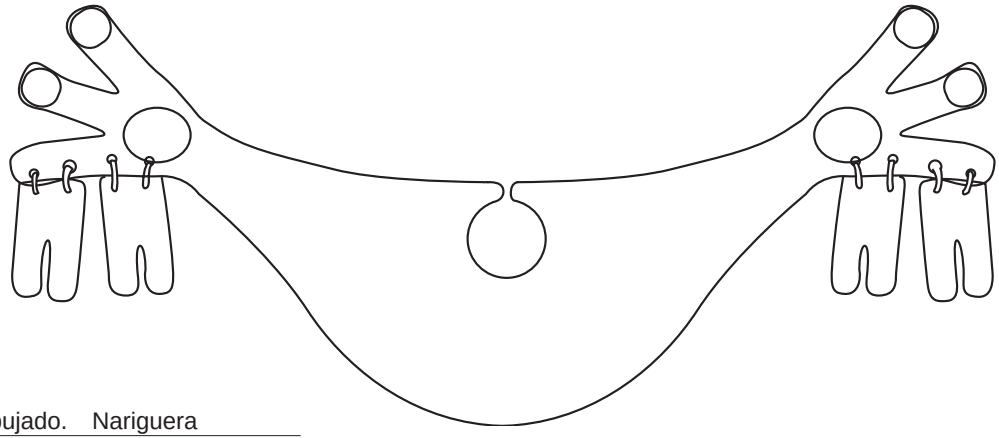
Muestras de diseño en orfebrería

- Precolombinas
- Coloniales

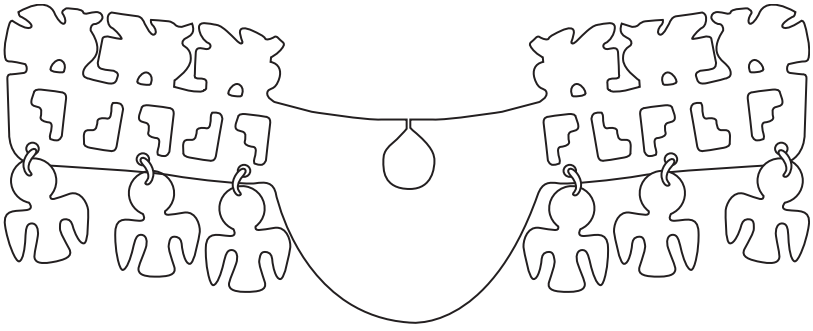


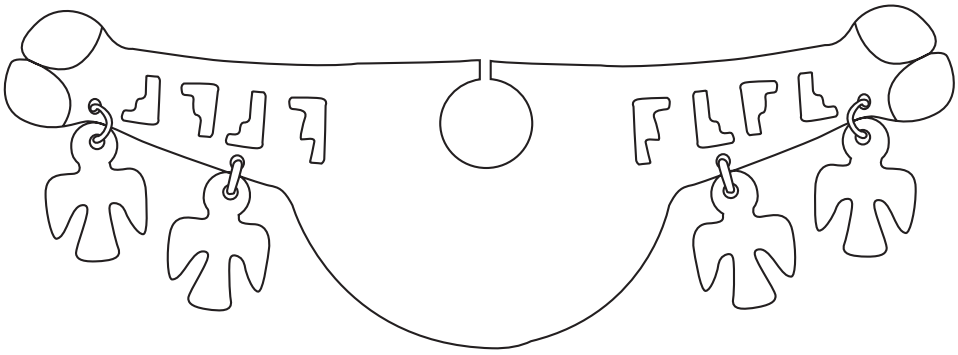
522 Oro repujado. Mascarilla
Costa norte. S 10 AC

523 Oro repujado. Nariguera
Costa norte. Transicional S1 AC

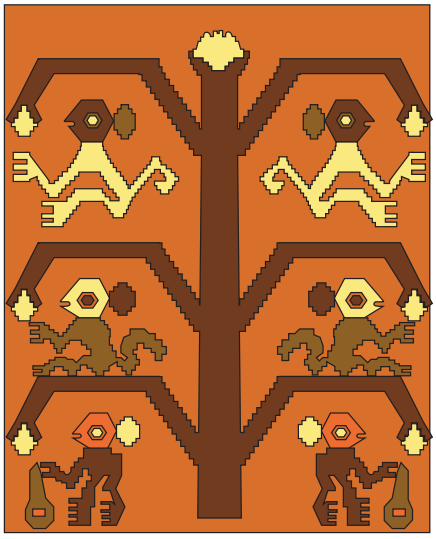


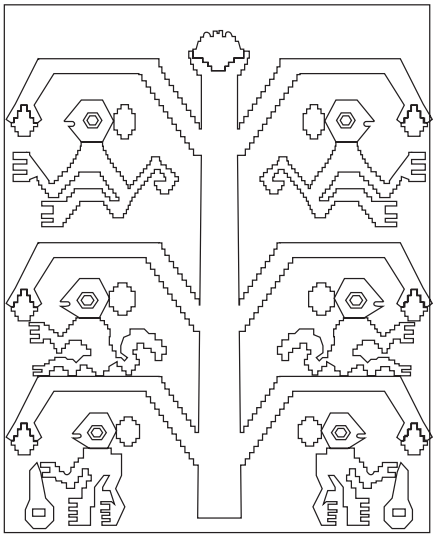
524 Oro repujado. Nariguera
Costa norte. Transicional S1 AC



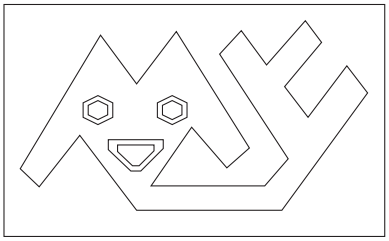


525 Oro repujado. Nariguera
Costa norte. Transicional S1 AC





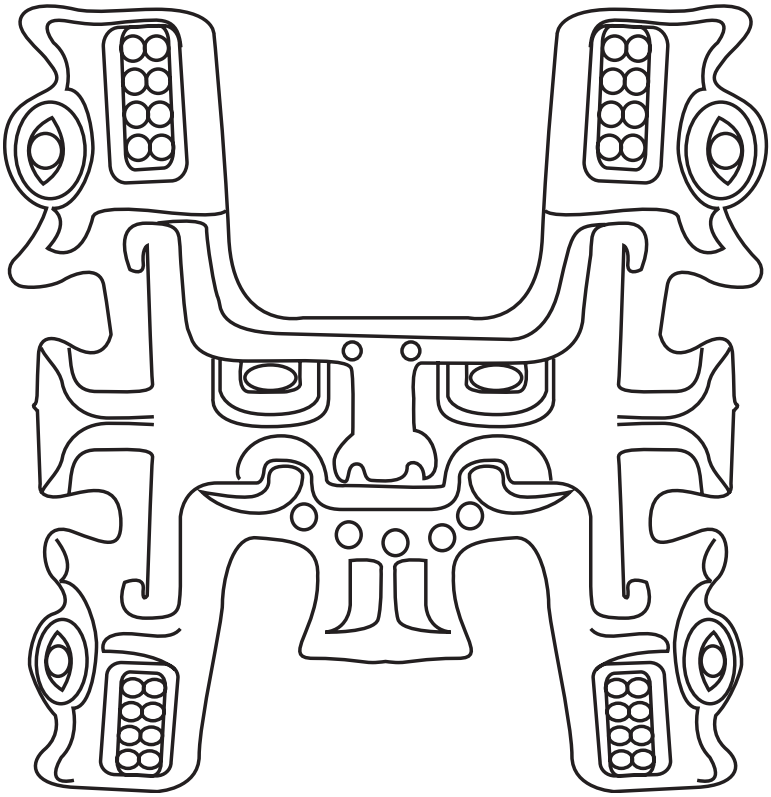
526 Textil con láminas de oro. Monos en árbol
Moche. Costa norte. S 2 DC

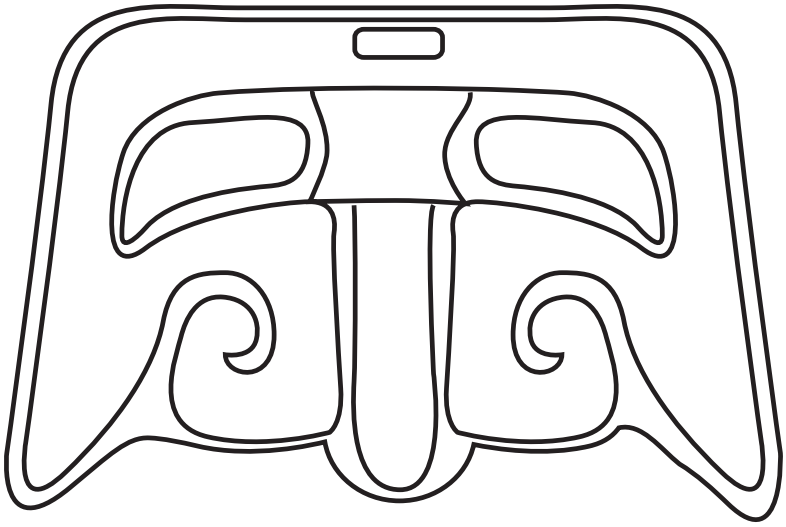


527 Textil con láminas de oro. Felino
Moche. Costa norte. S 2 DC)

528 Oro laminado y repujado. Felino falcónida
Formativo. Costa norte. S 10 AC)

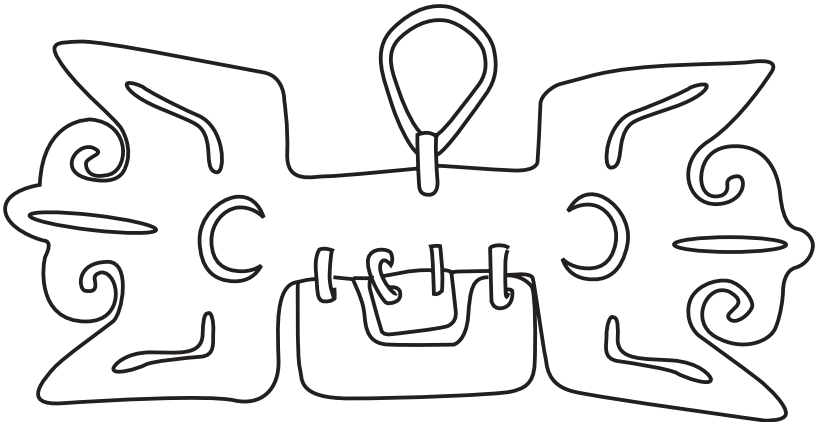
529 Oro laminado y repujado. Felino
Pectoral
Formativo. Costa norte. S 10 AC)



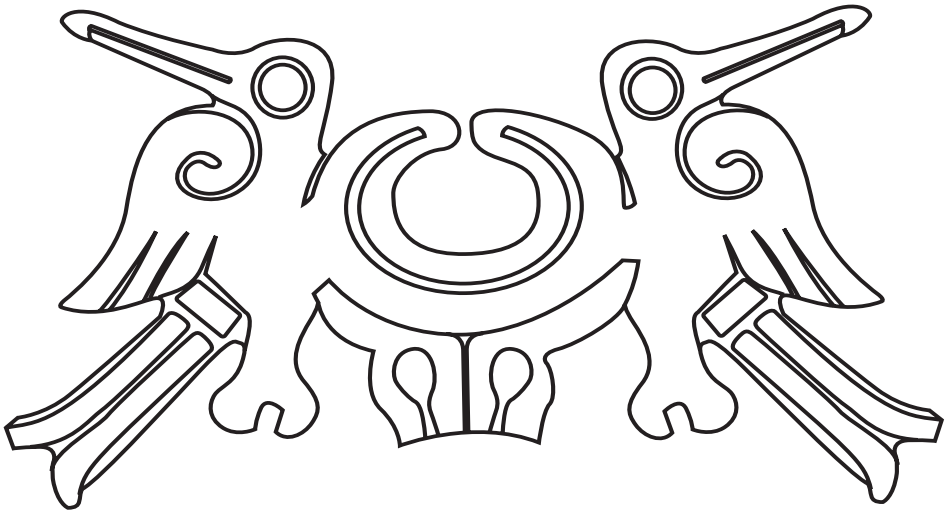


530 Oro laminado y repujado. Ornamento para vestimenta. Falcónida
Formativo. Costa norte. S 10 AC)

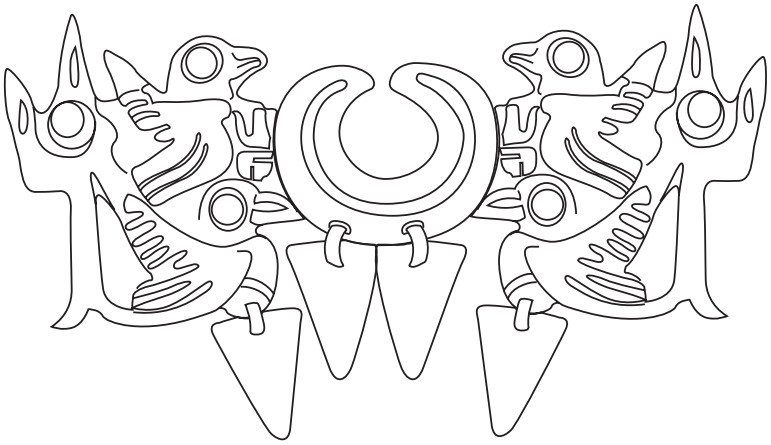
531 Oro laminado y repujado. Vincha con seis peces
Formativo. Costa norte. S 10 AC)

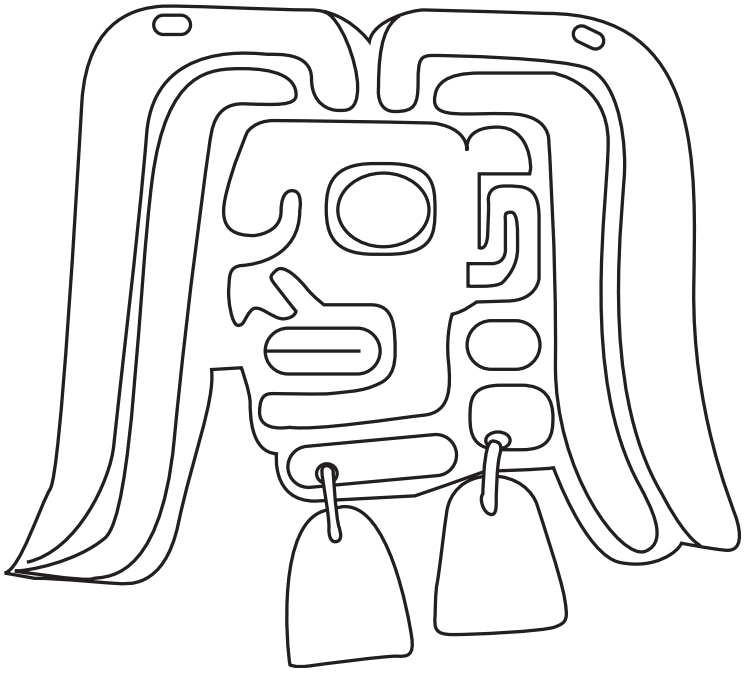


532 Oro laminado y repujado. Nariguera
Formativo. Costa norte. S 10 AC)



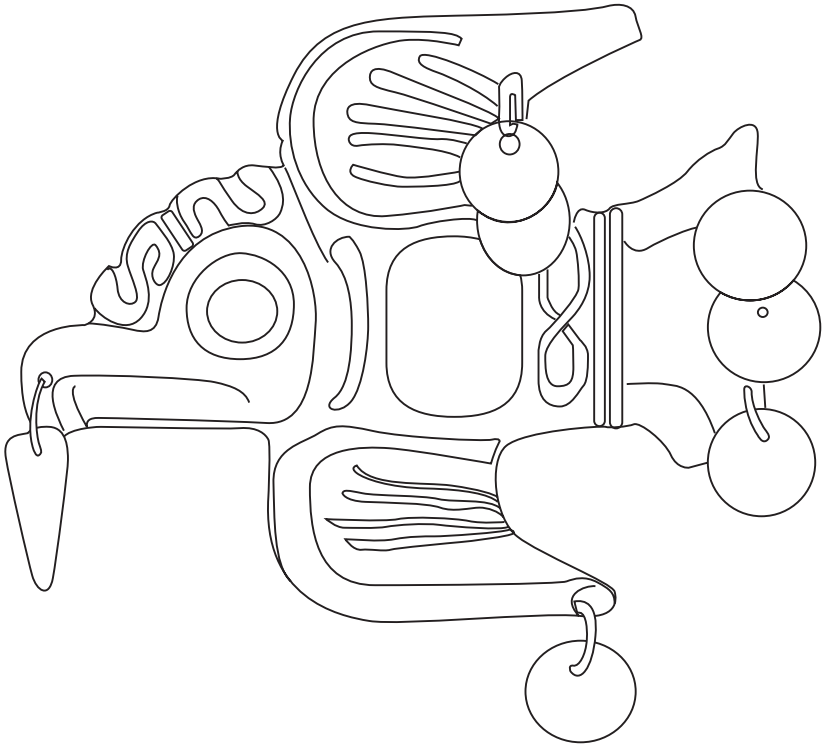
533 Oro laminado y repujado. Nariguera con aves y serpiente bicéfala
Formativo. Costa norte. S 10 AC)

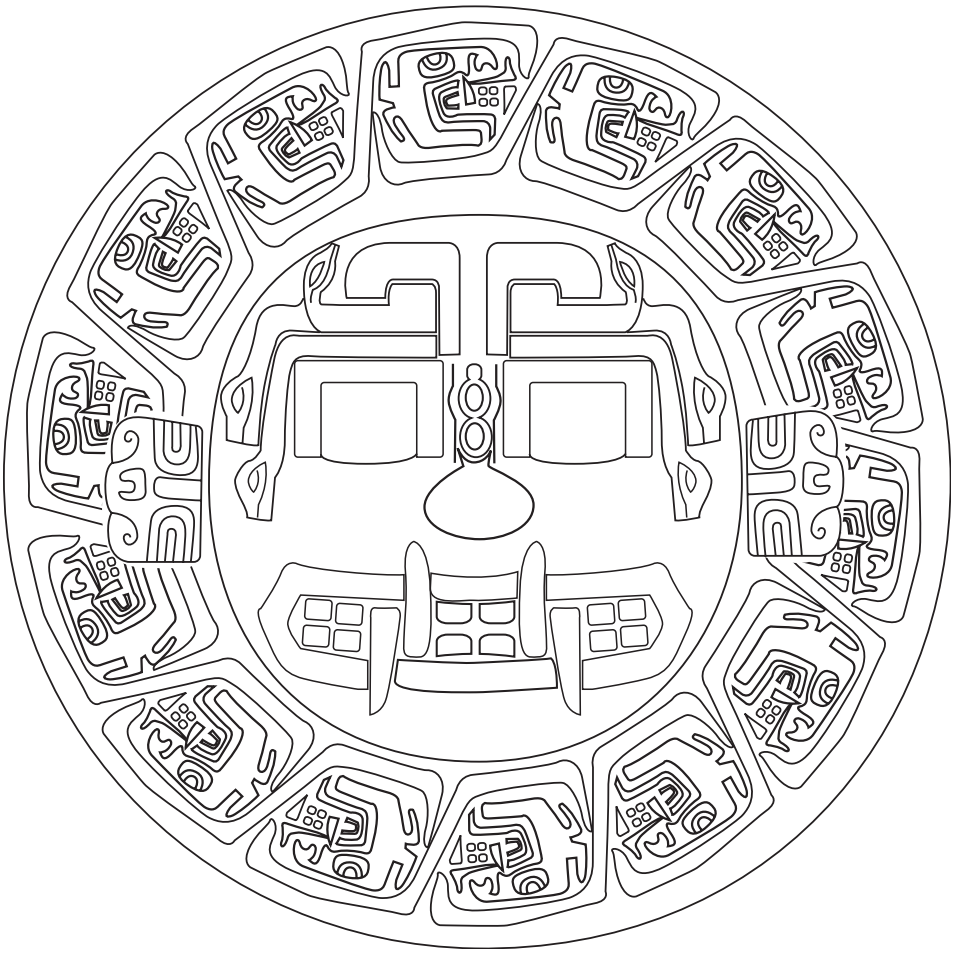




534 Oro laminado y repujado. Ornamento para vestido
Formativo. Costa norte. S 10 AC)

535 Oro laminado y repujado. Ave volando. Ornamento de vestido
Formativo. Costa norte. S 10 AC)



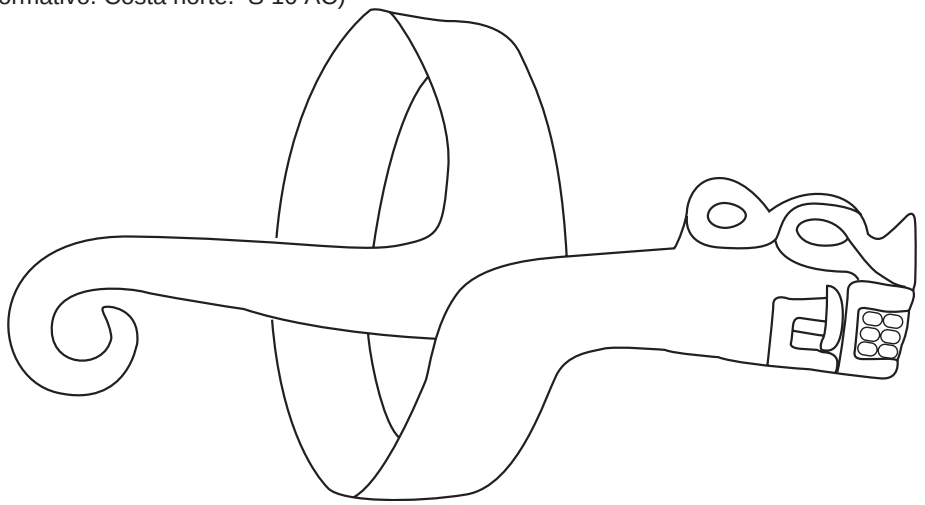


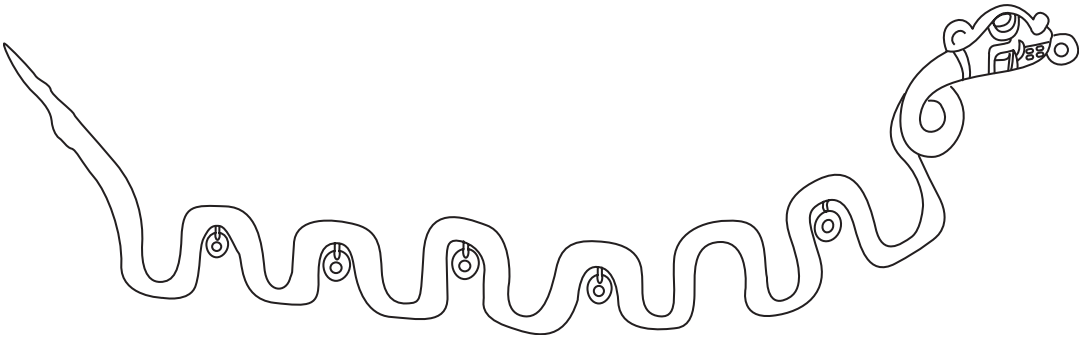
535 Oro laminado y repujado. Ornamento. Felinos

Zaña. Formativo. Costa norte. S 10 AC)

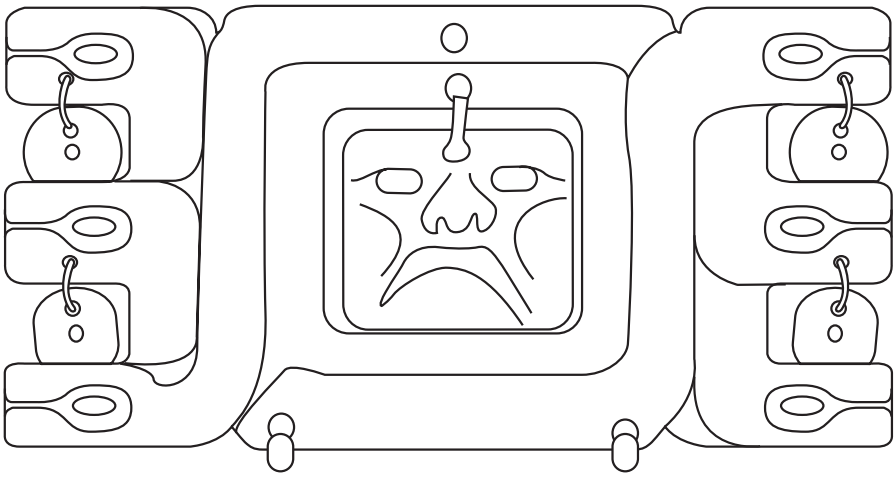
536 Oro laminado y repujado. Corona. Felino

Marañón. Formativo. Costa norte. S 10 AC)



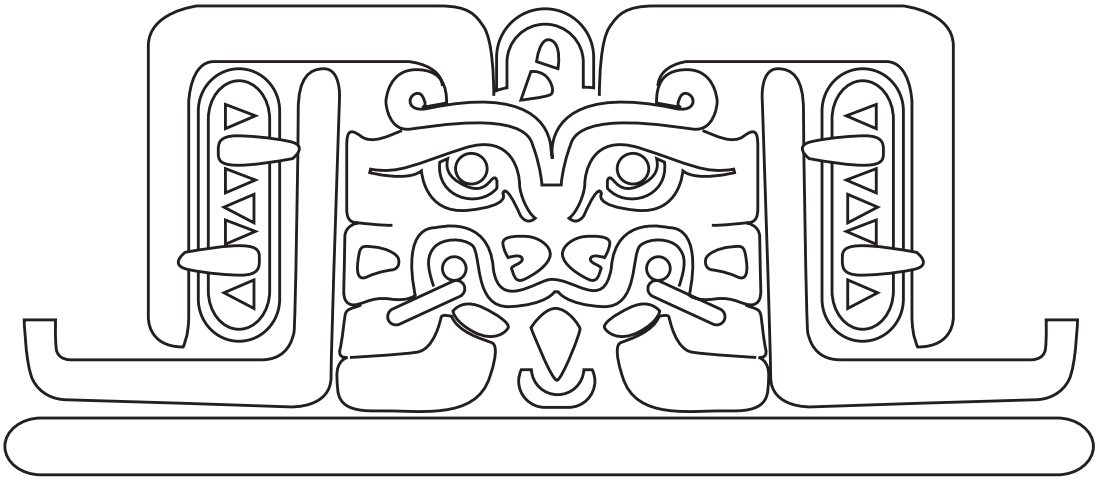


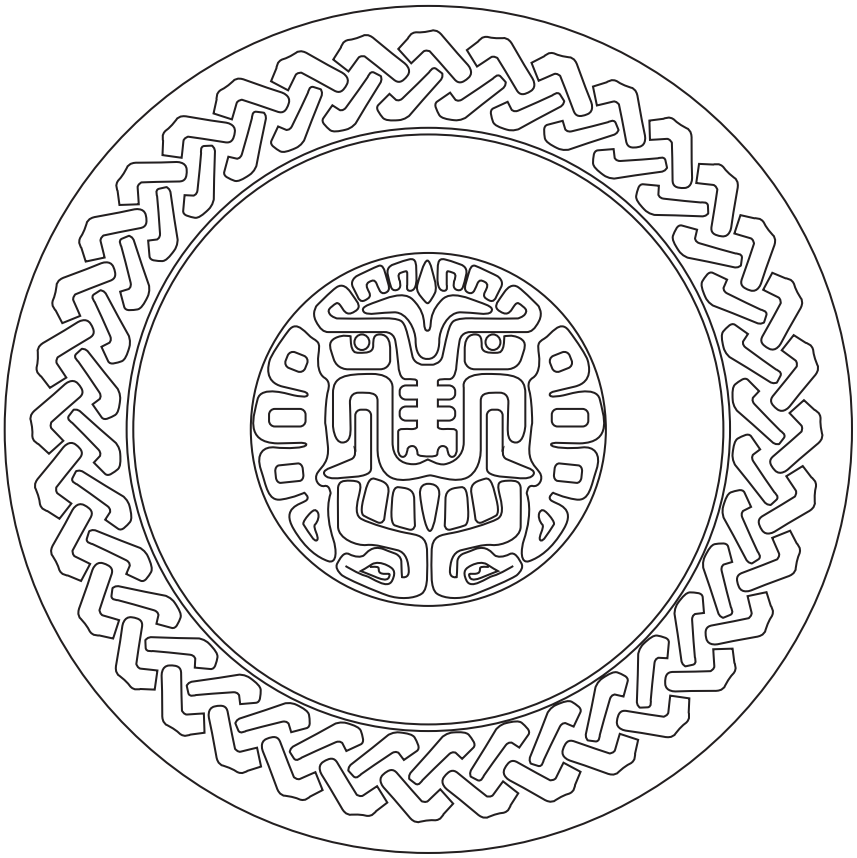
537 Oro laminado y repujado con lentejuelas. Serpiente felínica, ritual
Marañón. Formativo. S 10 AC)



538 Oro laminado y repujado. Módulo para pectoral
Marañón Formativo. S 10 AC)

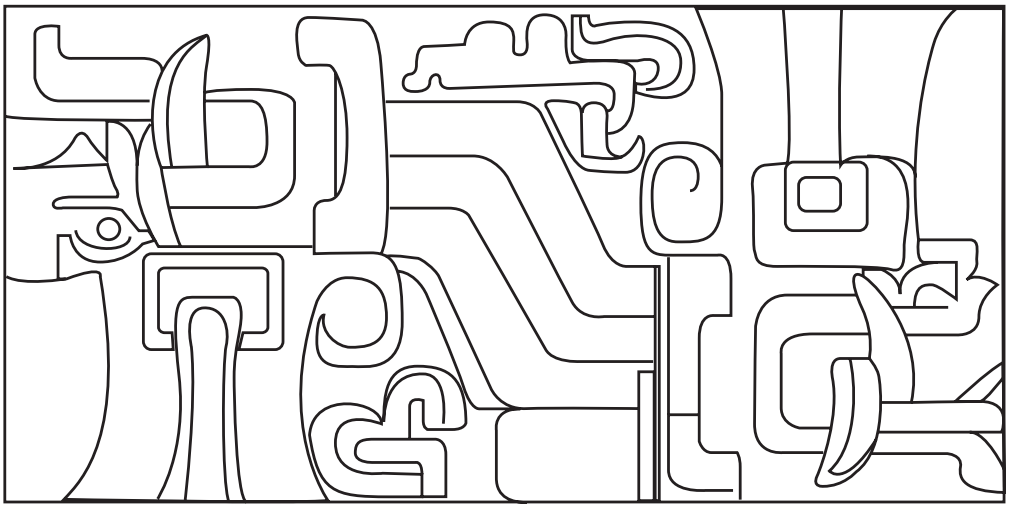
539 Oro laminado y repujado. Felino. Elemento de corona
Cunturwasi. Cajamarca. Formativo. S 10 AC)

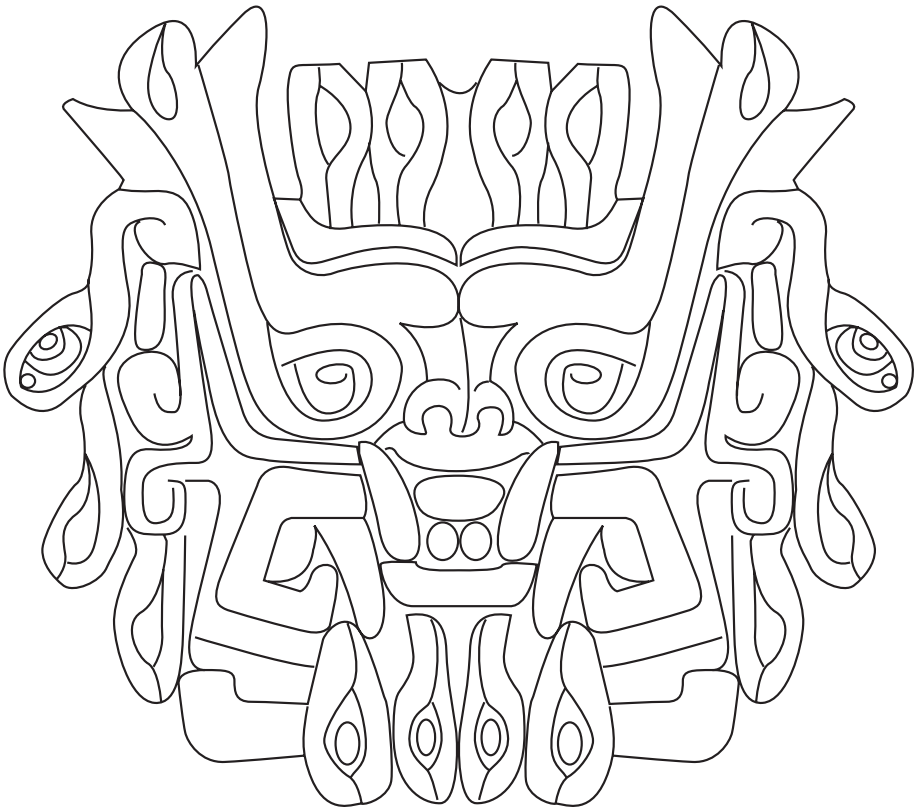




540 Oro laminado repujado y burilado . Felino. Disco Chavín. Formativo. S 10 AC)

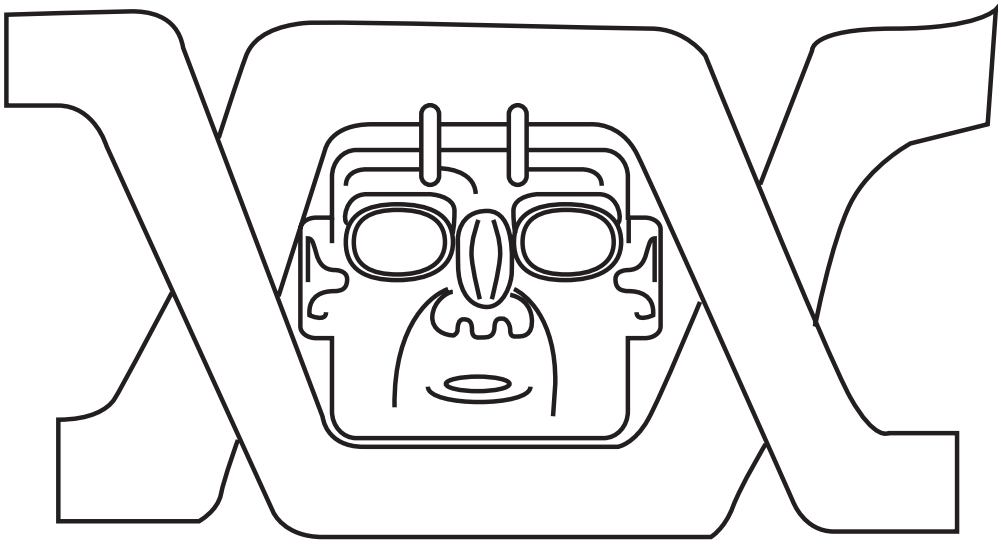
541 Oro laminado y repujado. Felino. Placa modular Cunturwasi. Cajamarca. Formativo. S 10 AC)

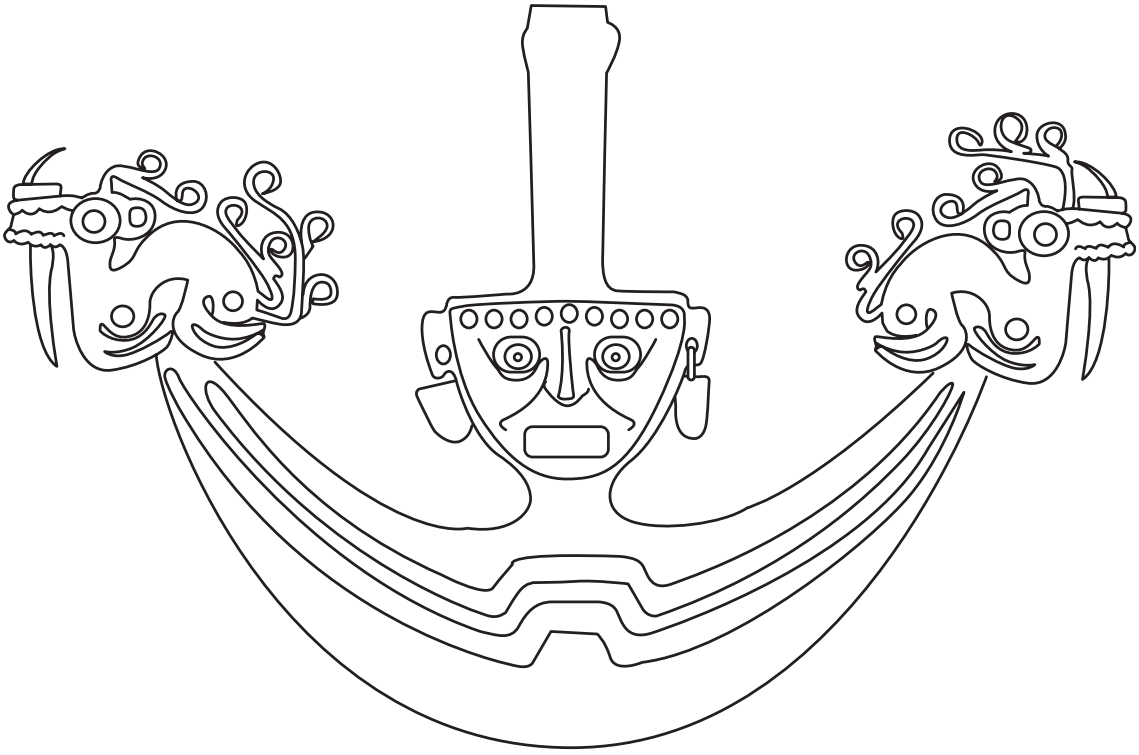




542 Oro laminado y repujado. Felino y serpientes.
Costa norte. Formativo. S 10 AC)

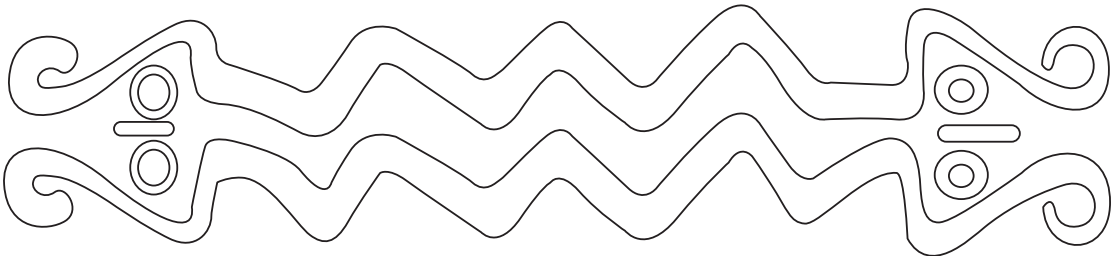
543 Oro laminado y repujado. Felino y serpientes. Elemento de corona
Cunturwasi, Cajamarca. Formativo. S 10 AC)

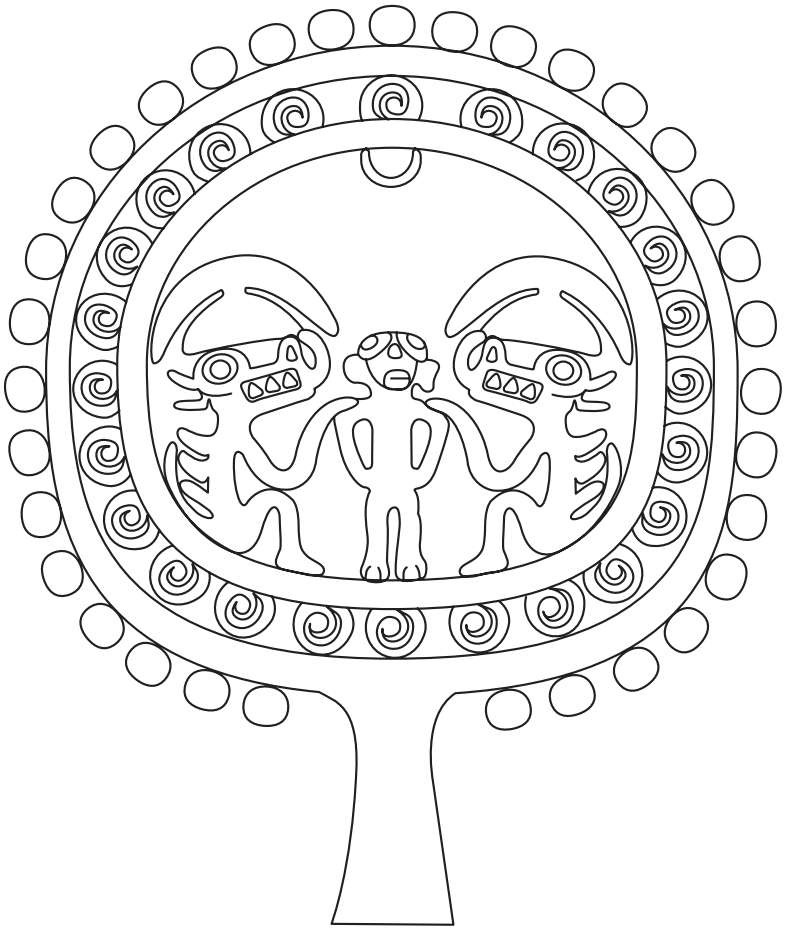




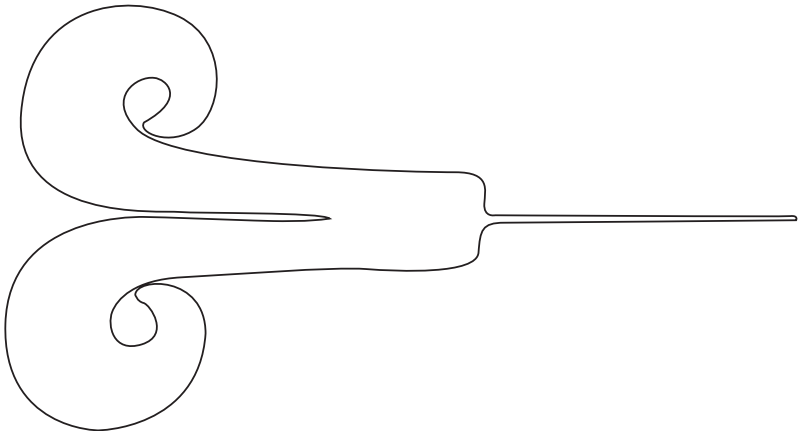
544 Oro laminado, filigrana y repujado. Cabeza y siervos. Pinza depilatoria
Frías, Piura. Transicional. S 5 AC)

545 Oro laminado y repujado. Serpiente bicéfala
Frías, Piura. Transicional. S 5 AC)

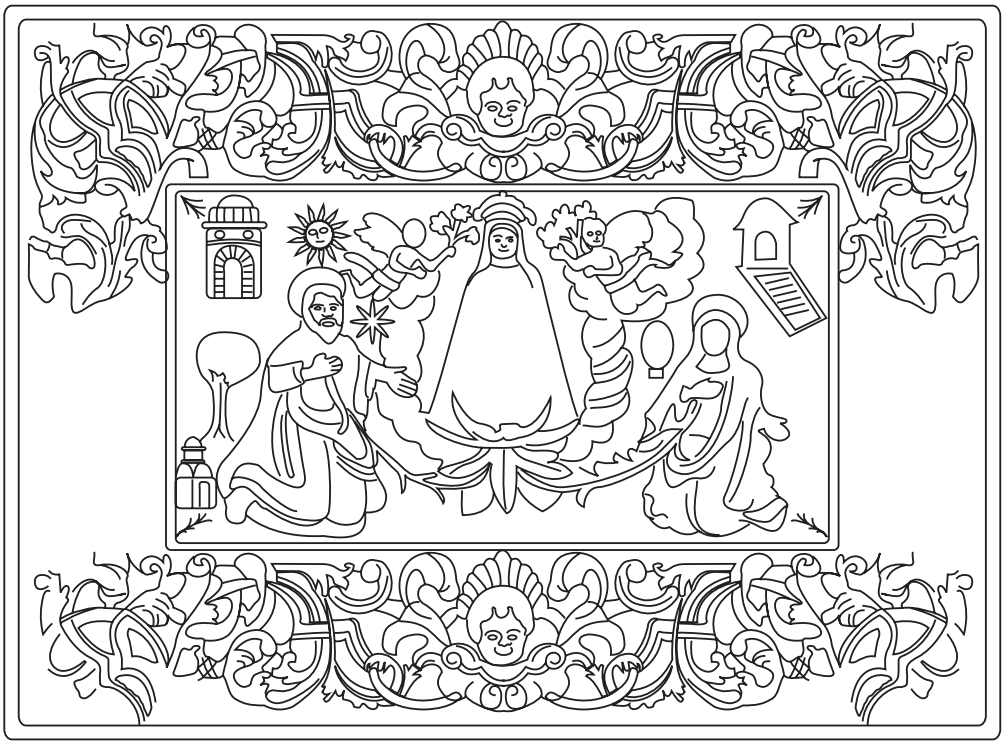




546 Plata laminada y repujada. Felinos y Humano.
Costa norte. Transicional. S 5 AC)

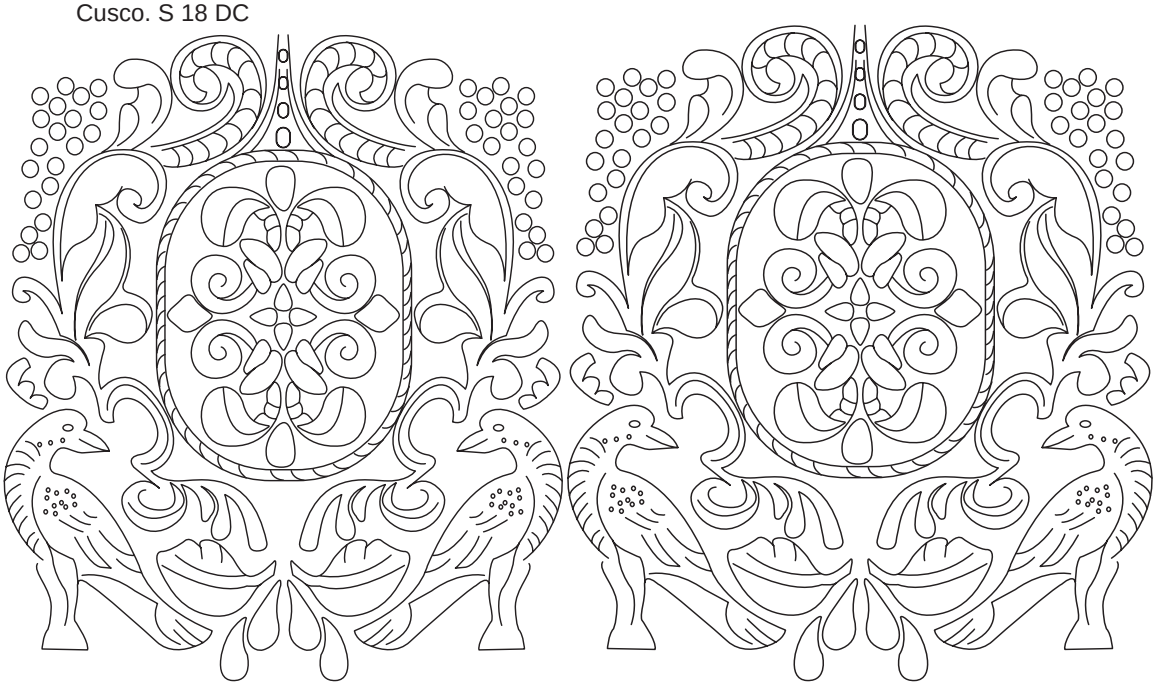


547 Oro laminado y recortado. Pluma
Balsar, Costa norte Formativo. S 5 AC)



548 Planchas de plata martilladas e incisas. Altares de iglesia
Cusco. S 18 DC

549 Planchas de plata martilladas e incisas. Altares de iglesia
Cusco. S 18 DC

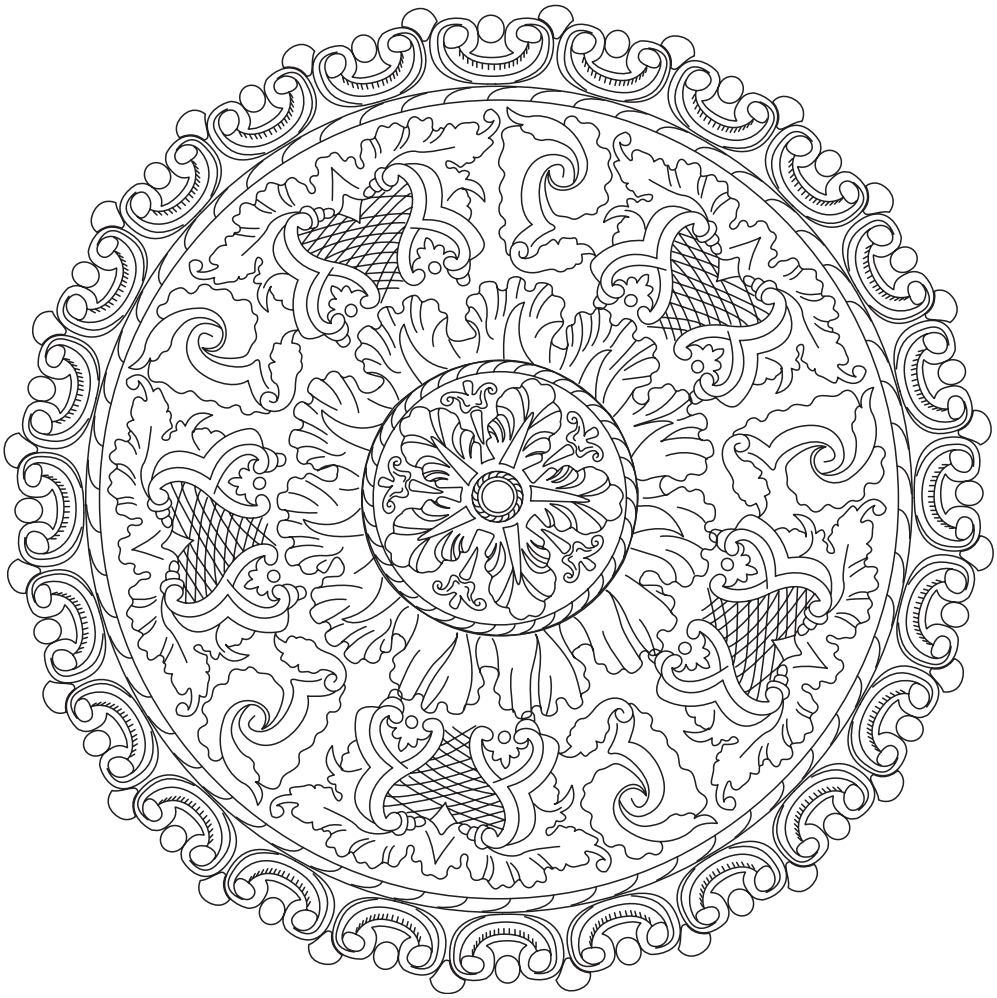


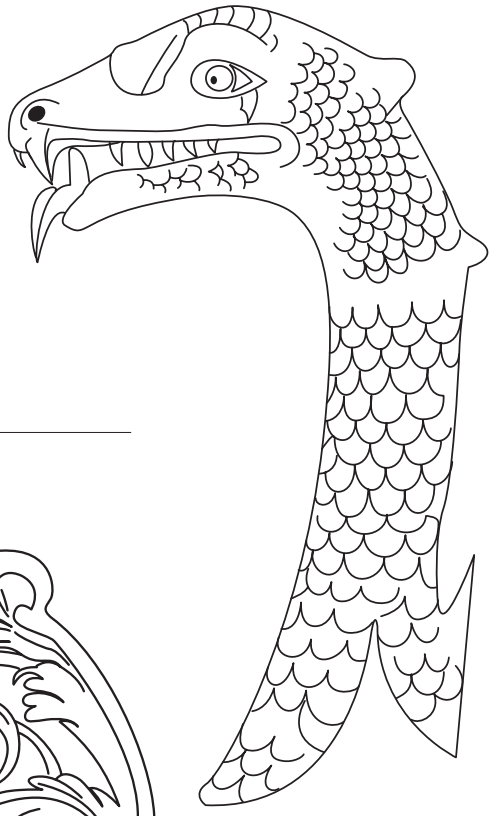
550 Plancha de plata martillada e incisa. Altares de iglesia
Cusco. S 18 DC

551 Planchas de plata martilladas e incisas. Ascención de Cristo
Cusco. S 18 DC

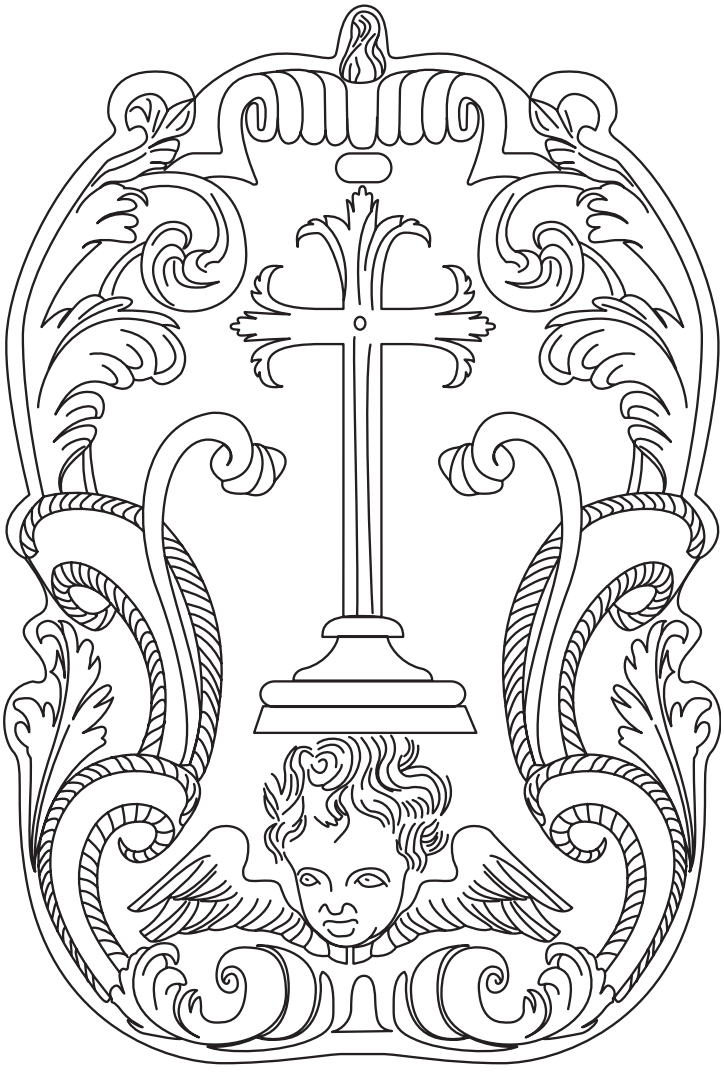
552 Planchas de plata martilladas e incisas. detalle de altar

553 Planchas de plata martilladas e incisas. Detalle de altar
Cusco. S 18 DC

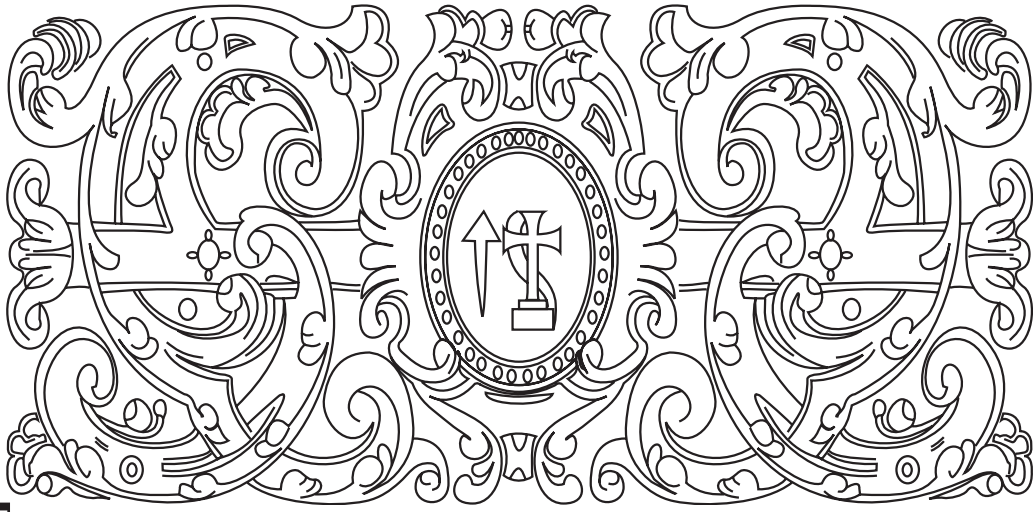




555 Plata fudida y cincelada. Detalle de asa
Cusco. S 18 DC

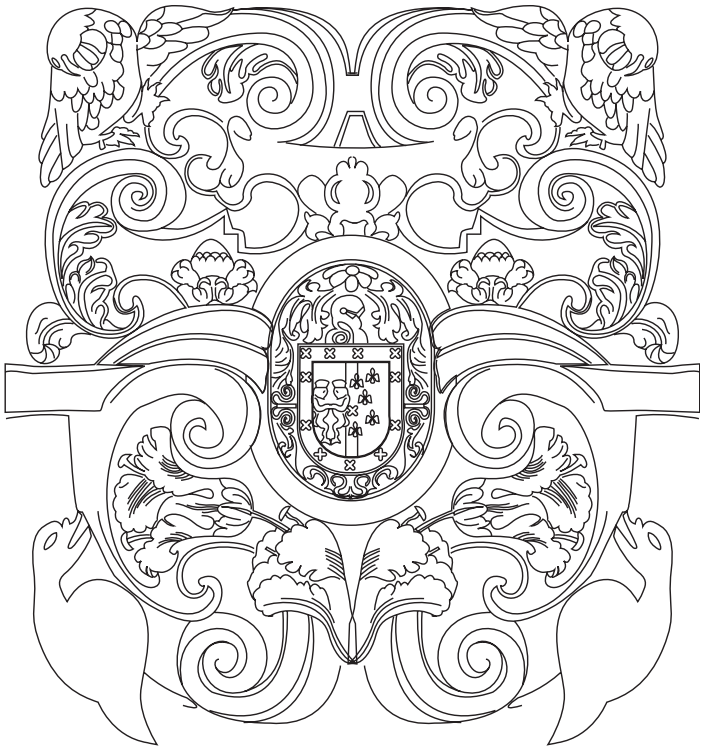


556 Plancha de plata martilladas e incisas. Detalle de puerta
Cusco. S 17 DC



557 Planchas de plata martilladas e incisas. Detalle de Altar
Cusco. S 17 DC

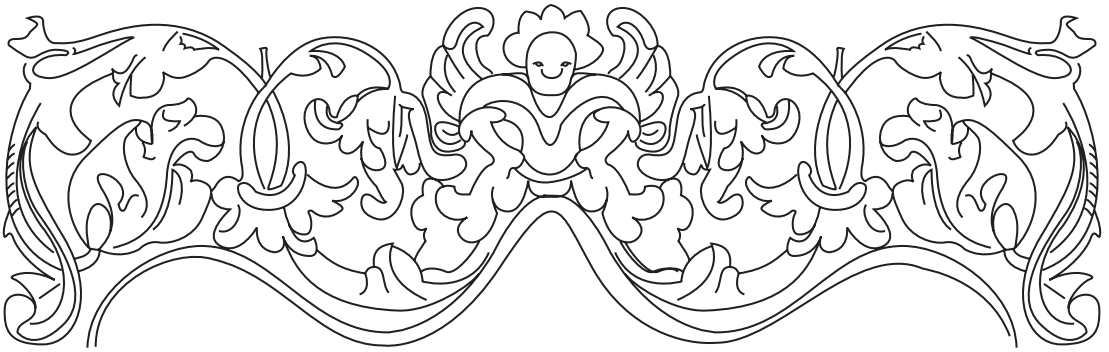
558 Planchas de plata martilladas e incisas. Detalle de Altar de San Blas. Arcángel Miguel
Cusco. S 18 DC



559 Plancha de plata martilladas e incisas. Detalle de altar
Cusco. S 18 DC

565 Plata martillada e incisa. Naveta en forma de paloma
Lima. S 18 DC

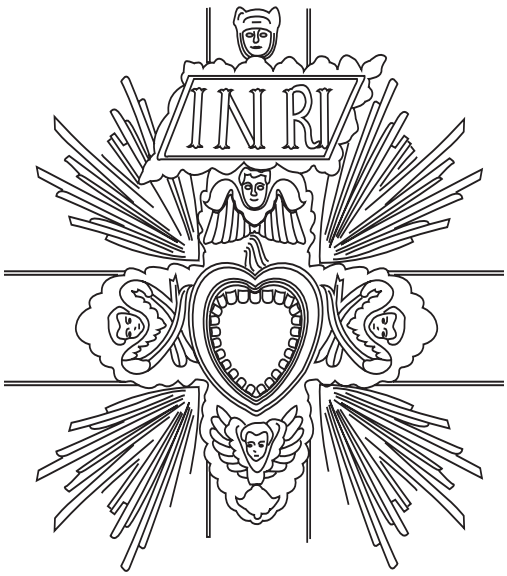
560 Plancha de plata martilladas e incisas. Detalle de puerta de Sagrario
Cusco. S 18 DC

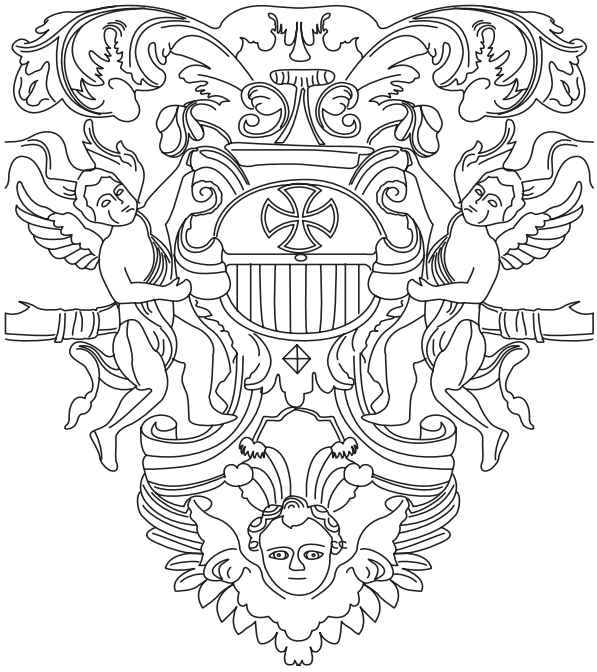


561 Plancha de plata martilladas e incisas. Detalle de altar
Cusco. S 18 DC

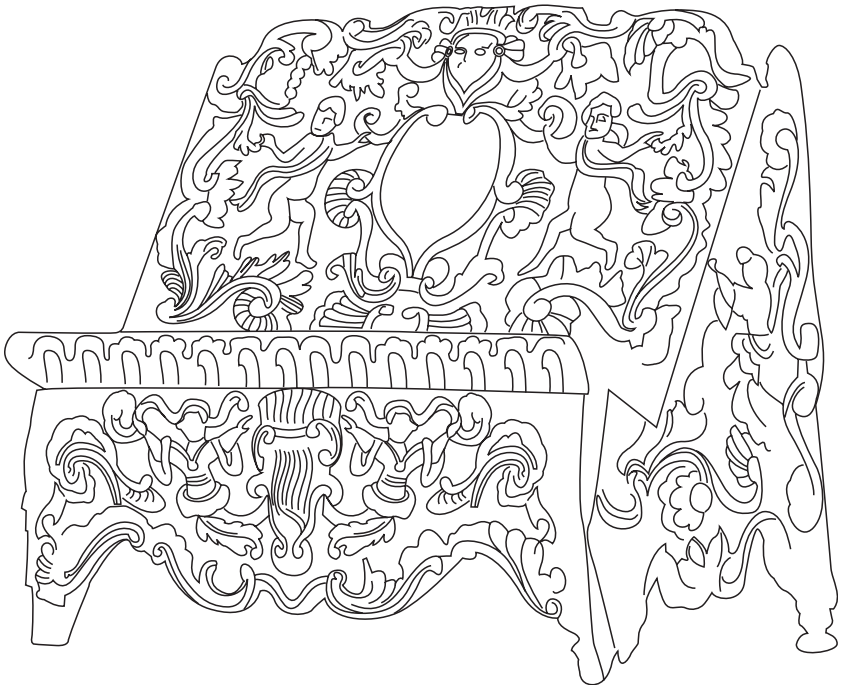
562 Plata martillada e incisa. Sahumador
Cusco. S 18 DC

563 Plancha de plata martillada e incisa. Detalle de crucifijo
Cusco. S 17 DC





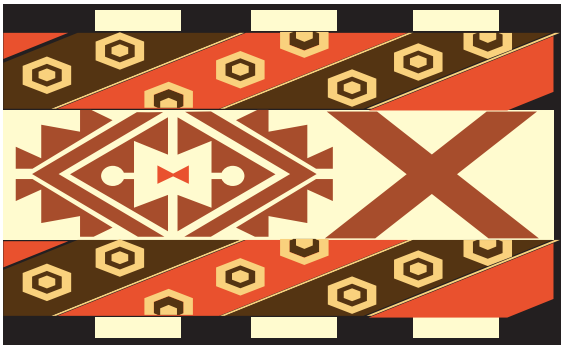
564 Plancha de plata martilladas e incisas. Detalle de puerta de sagrario. Angeles
Cusco. S 18 DC

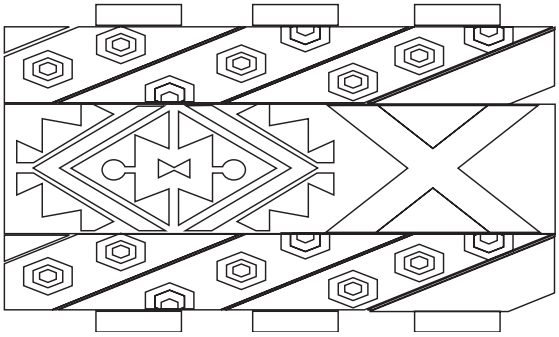


566 Planchas de plata martilladas e incisas sobre madera. Atril
Lima. S 17 DC

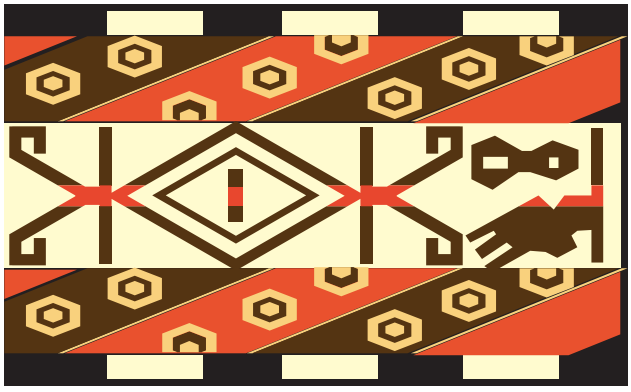
Diseños en textilería

Cusco
Comunidad de Q'ero

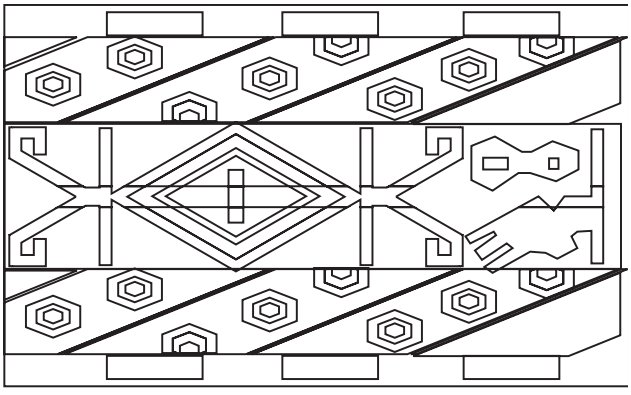


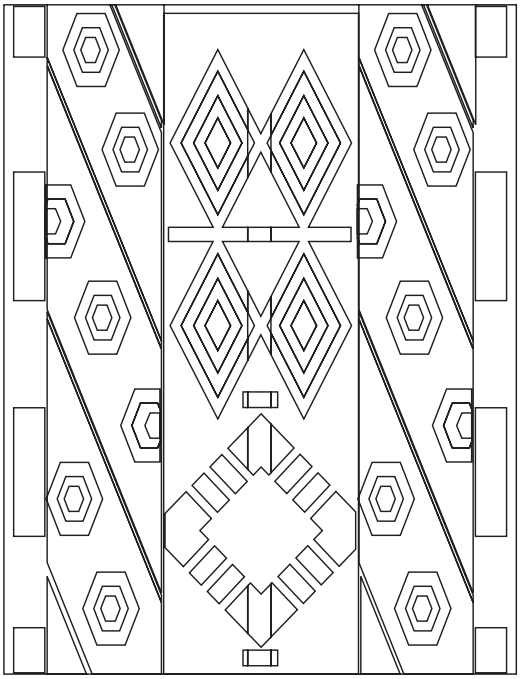


567 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



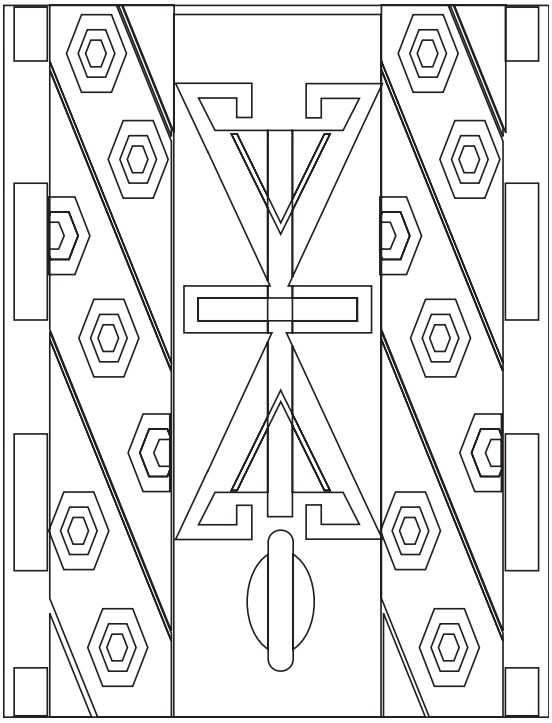
568 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

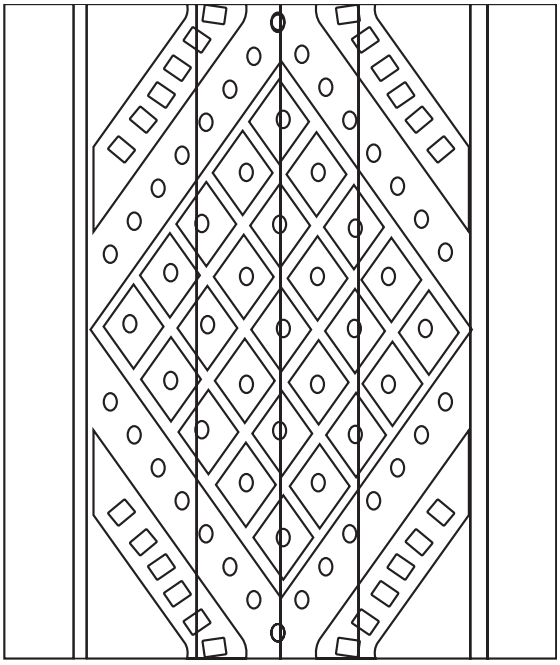




569 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

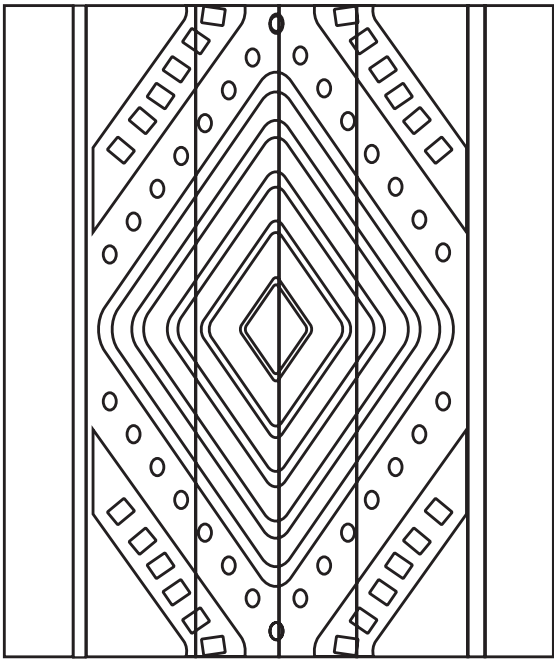
570 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



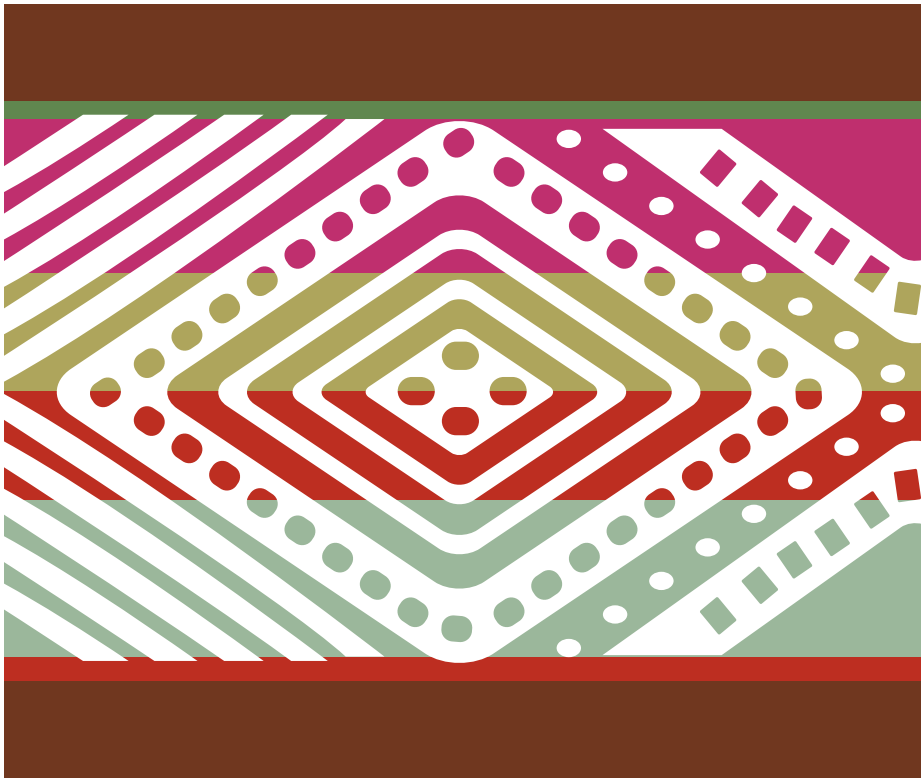


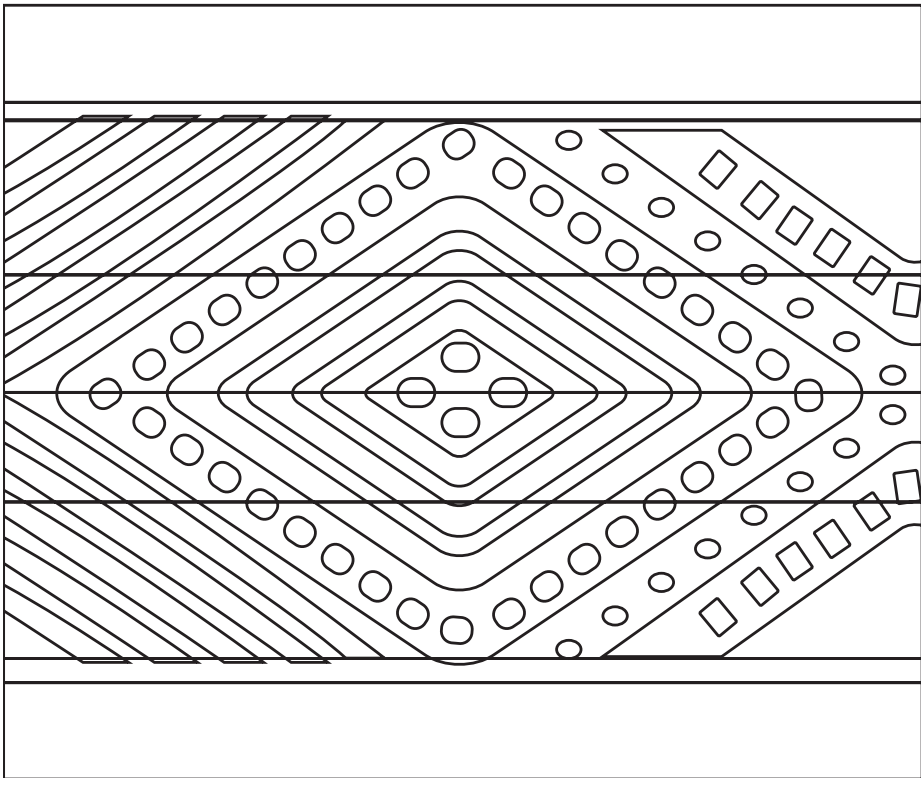
571 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actuall

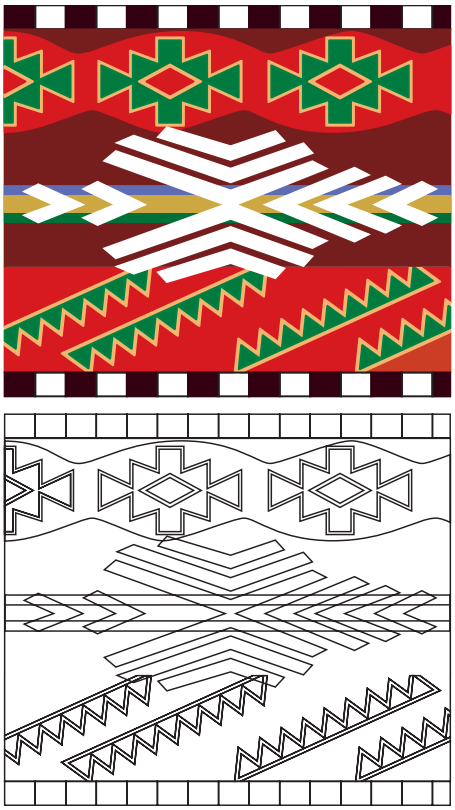
572 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actualal



573 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

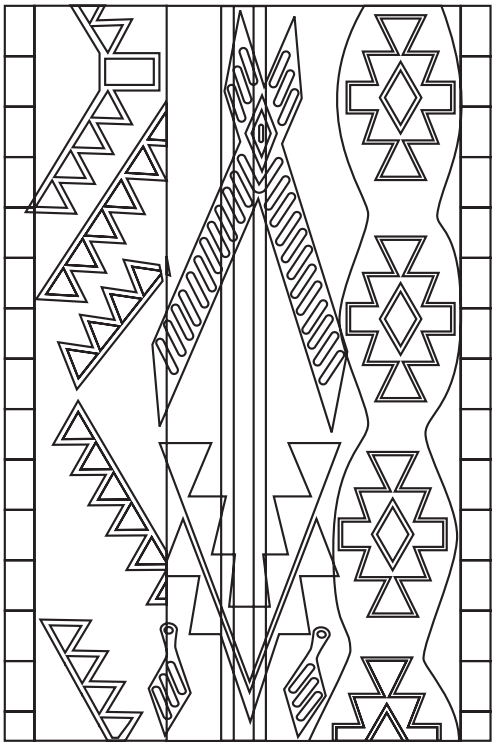


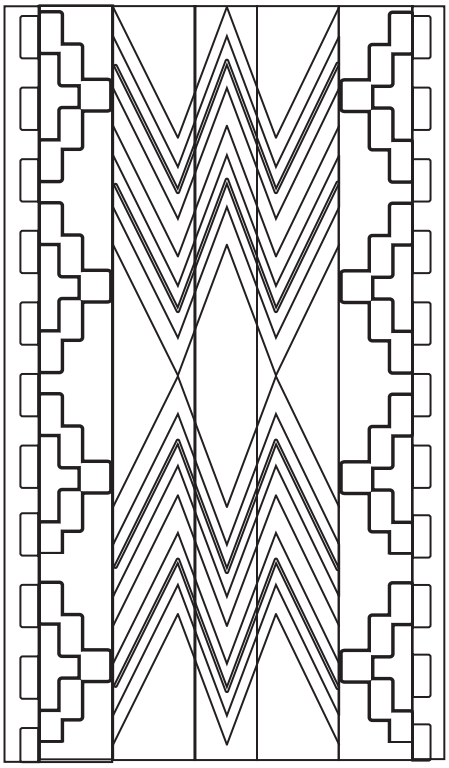




575 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

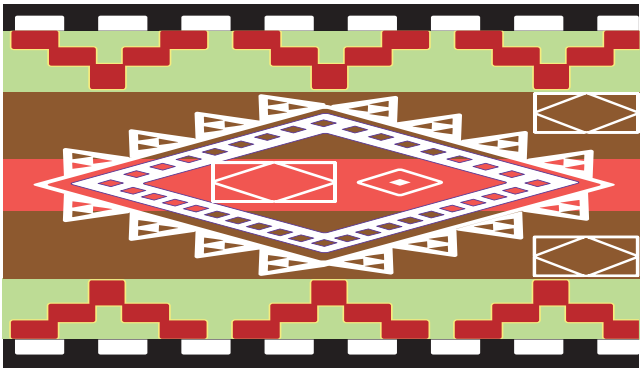
Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

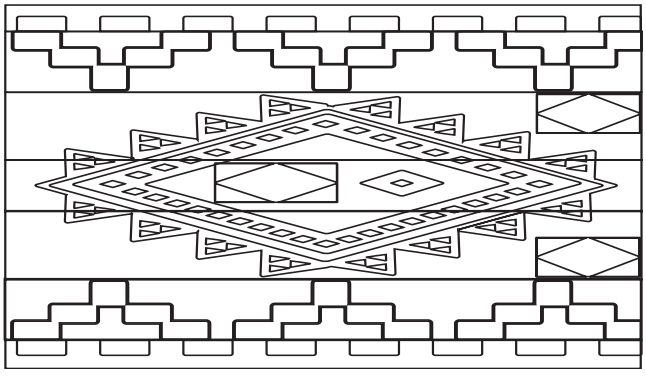




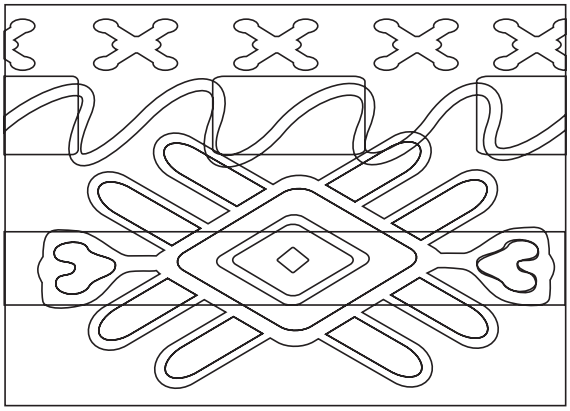
578 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

577 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

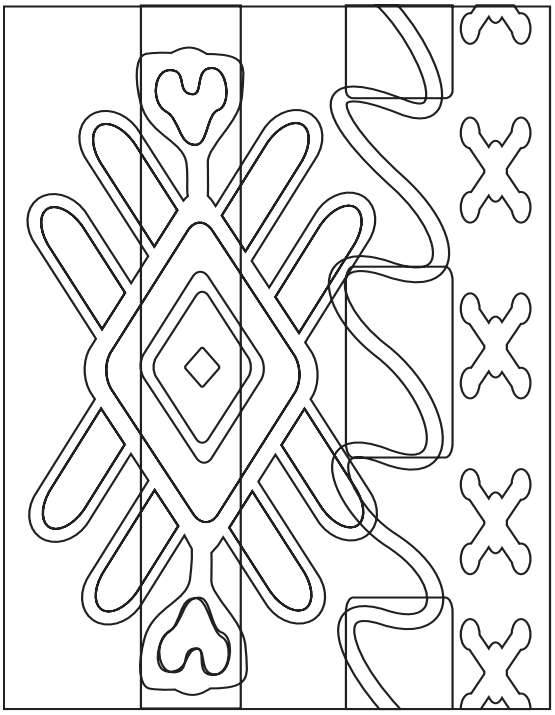




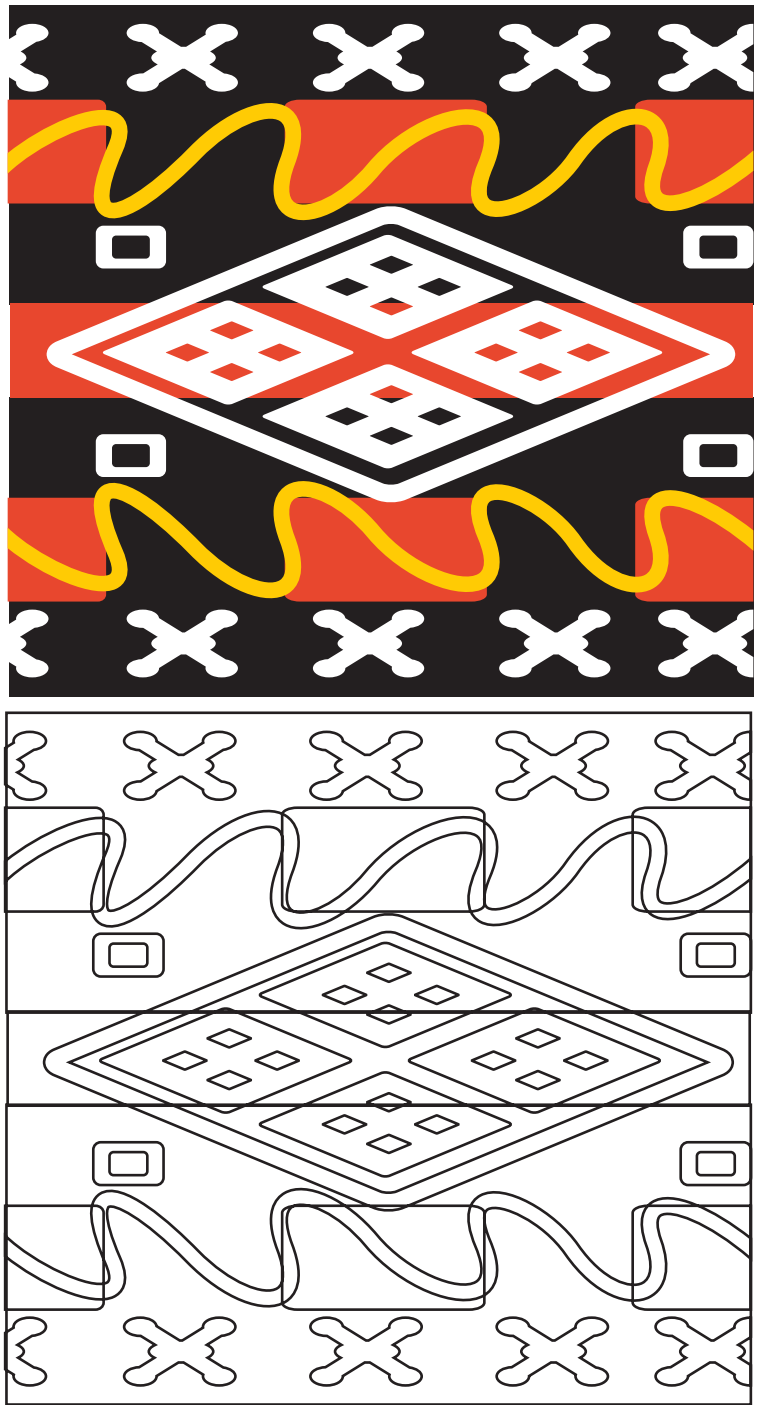
579 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

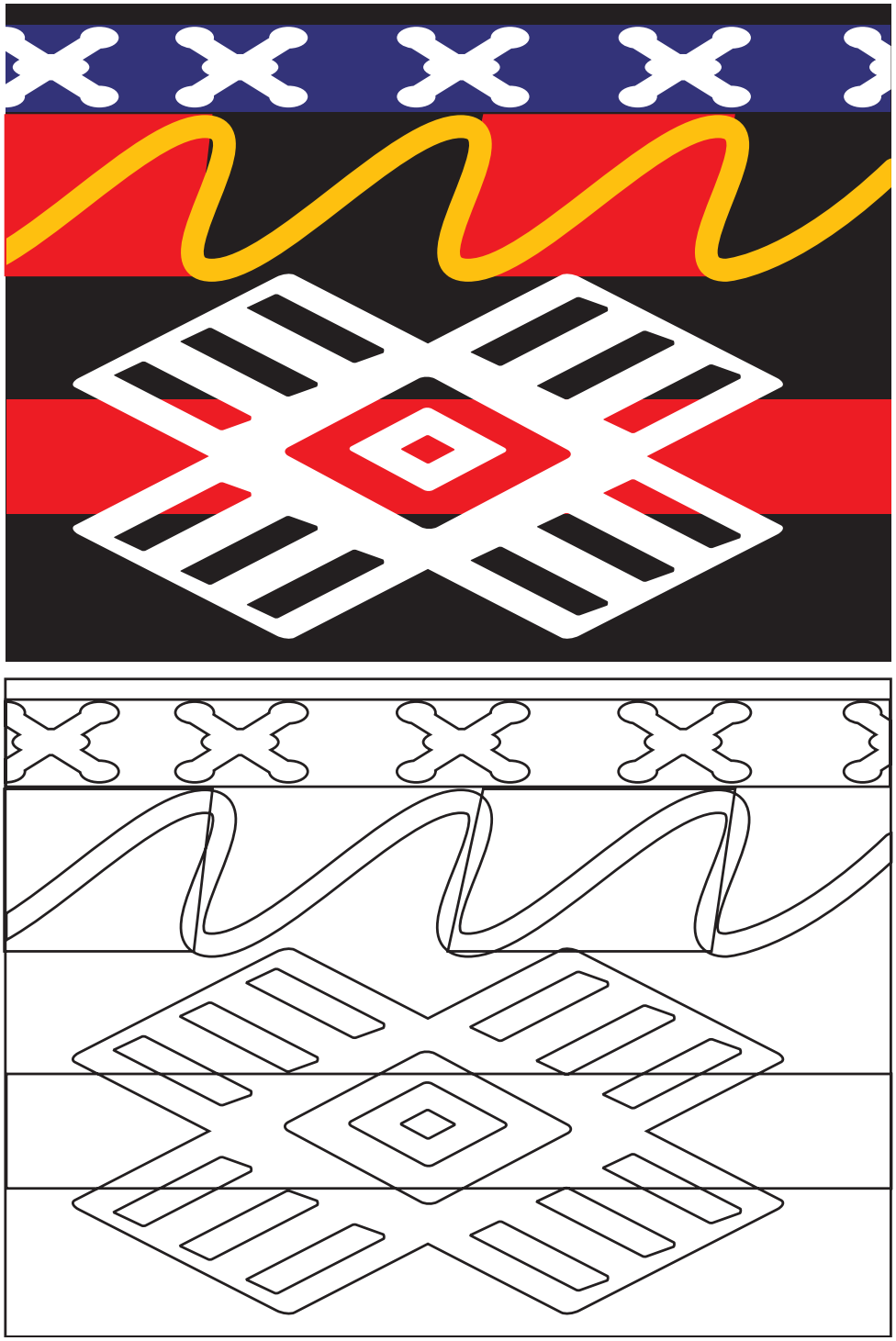


580 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

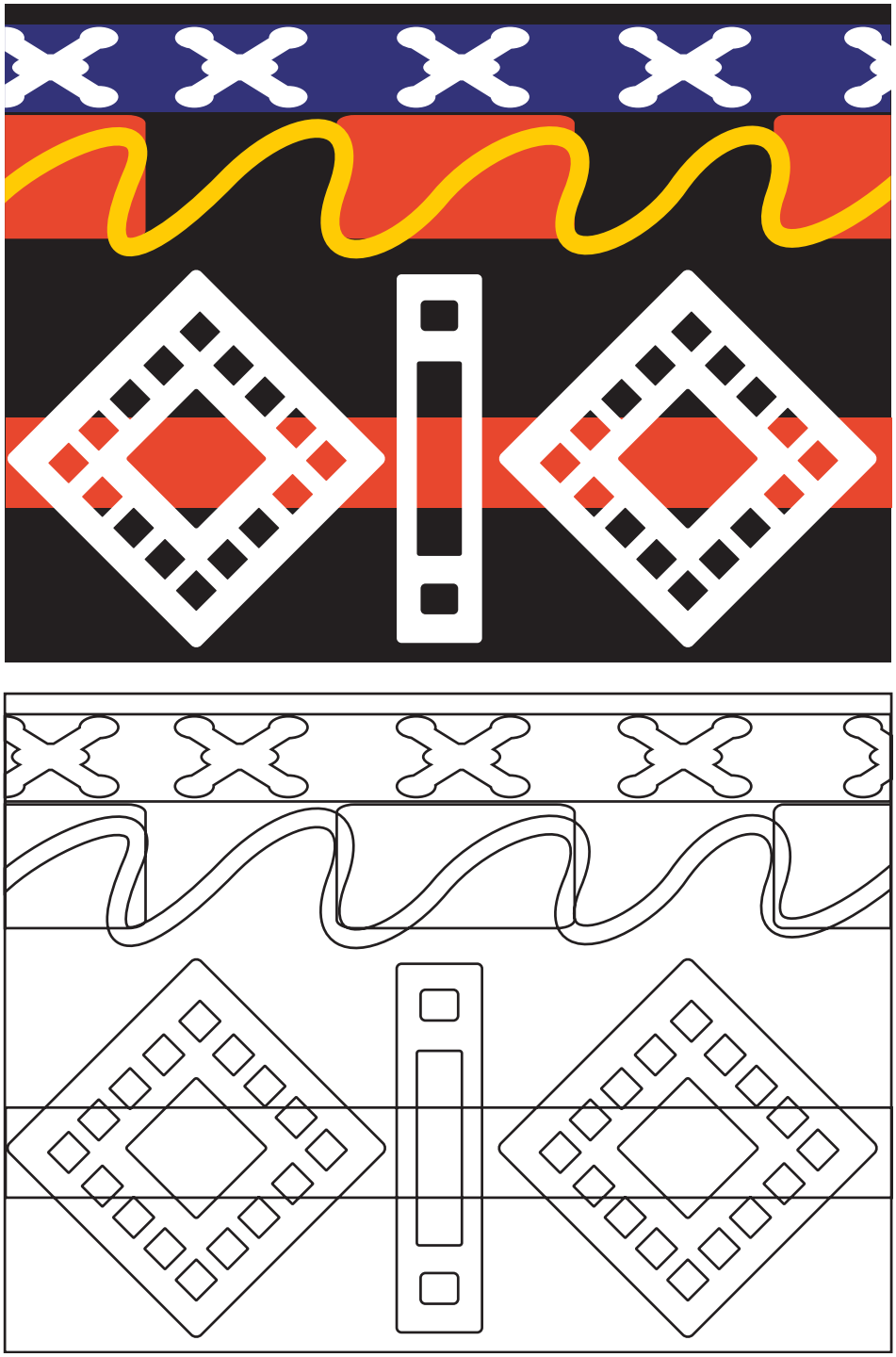


581 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

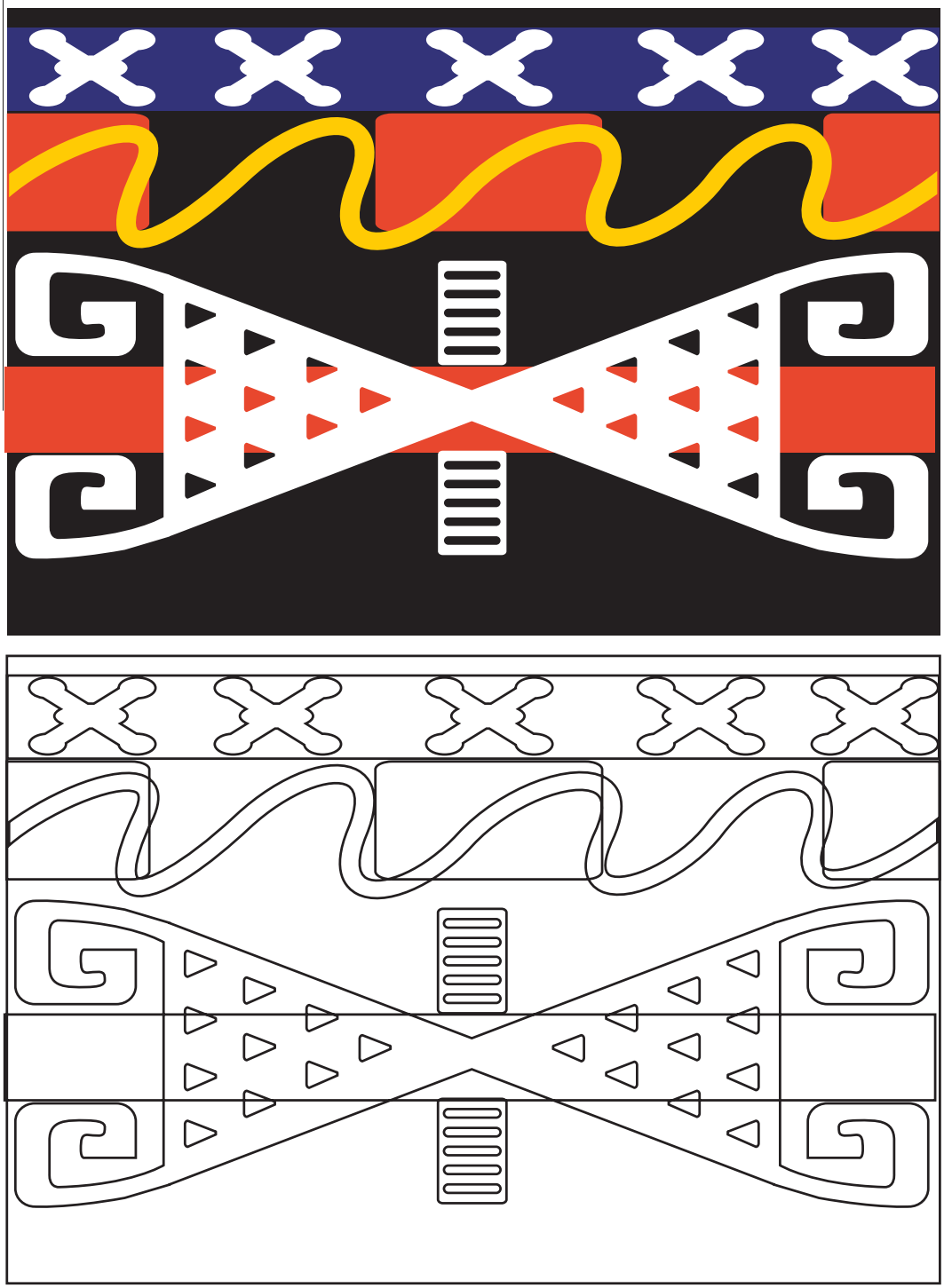




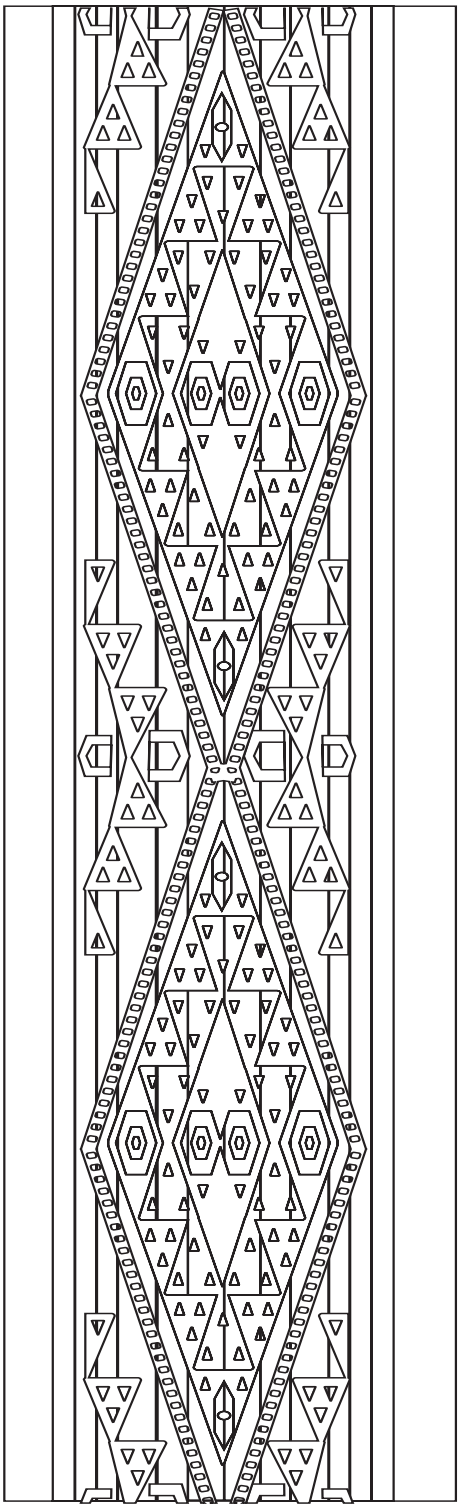
582 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



583 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

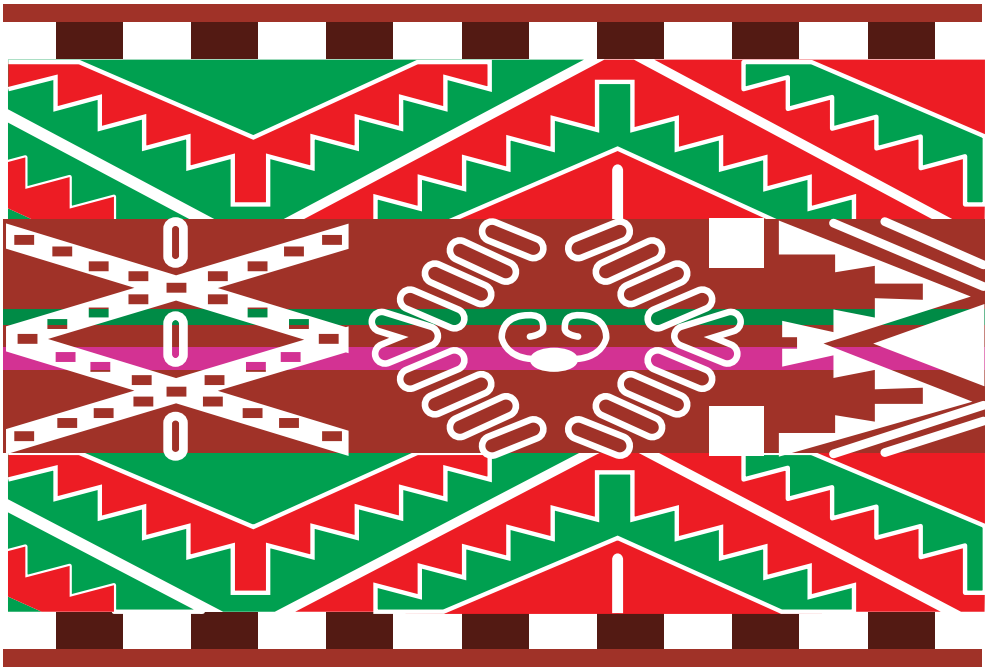


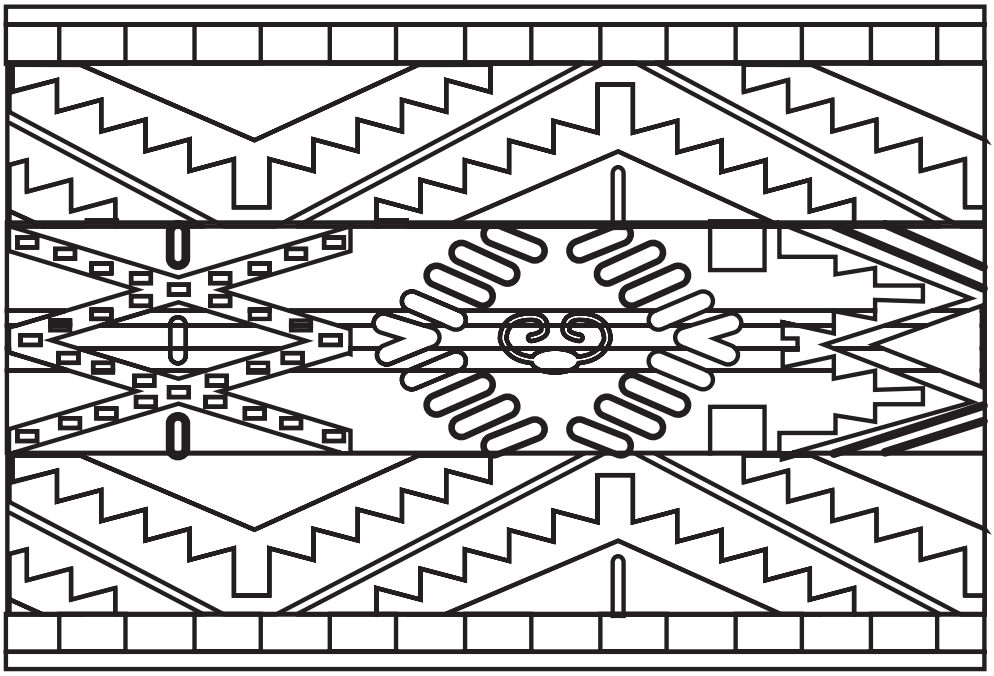
584 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

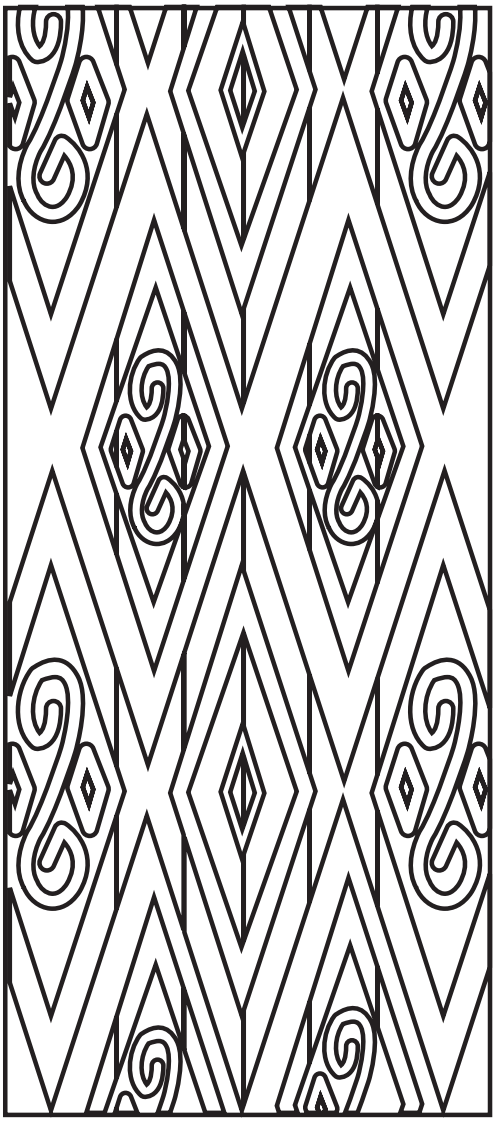


585 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

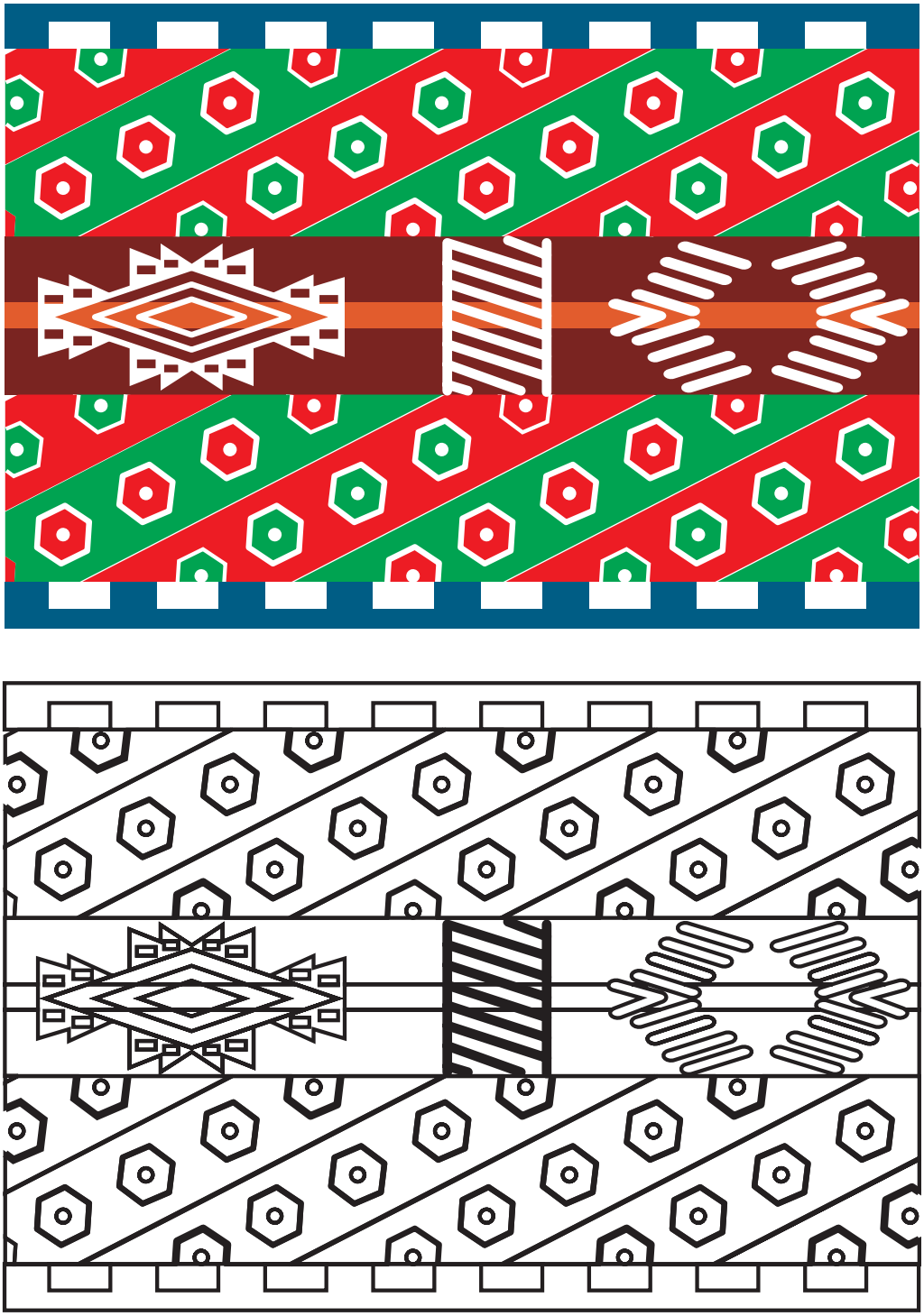
586 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



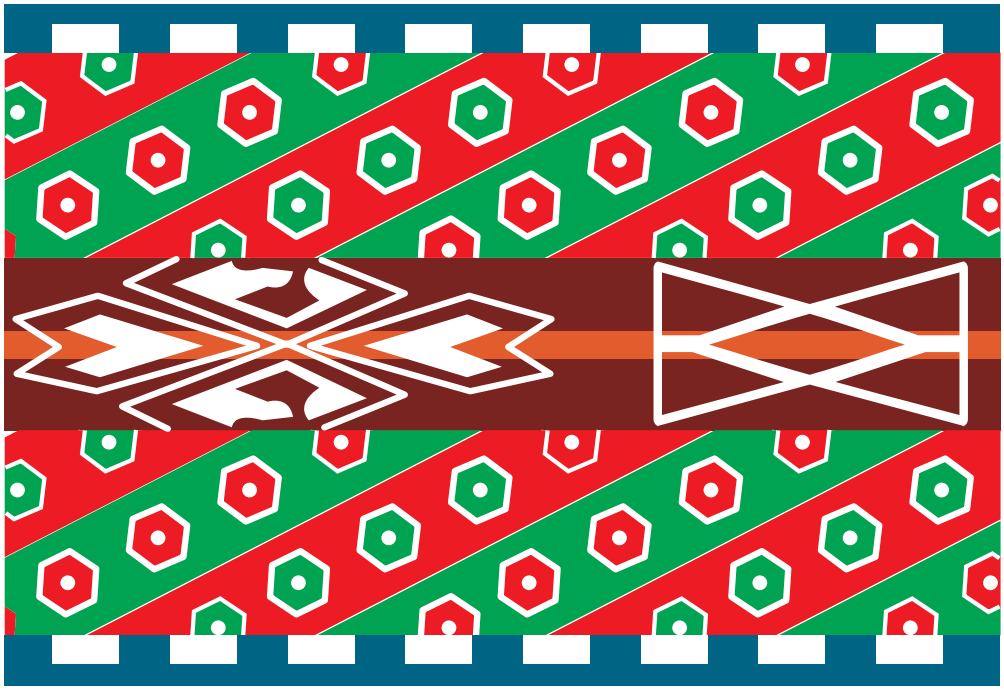


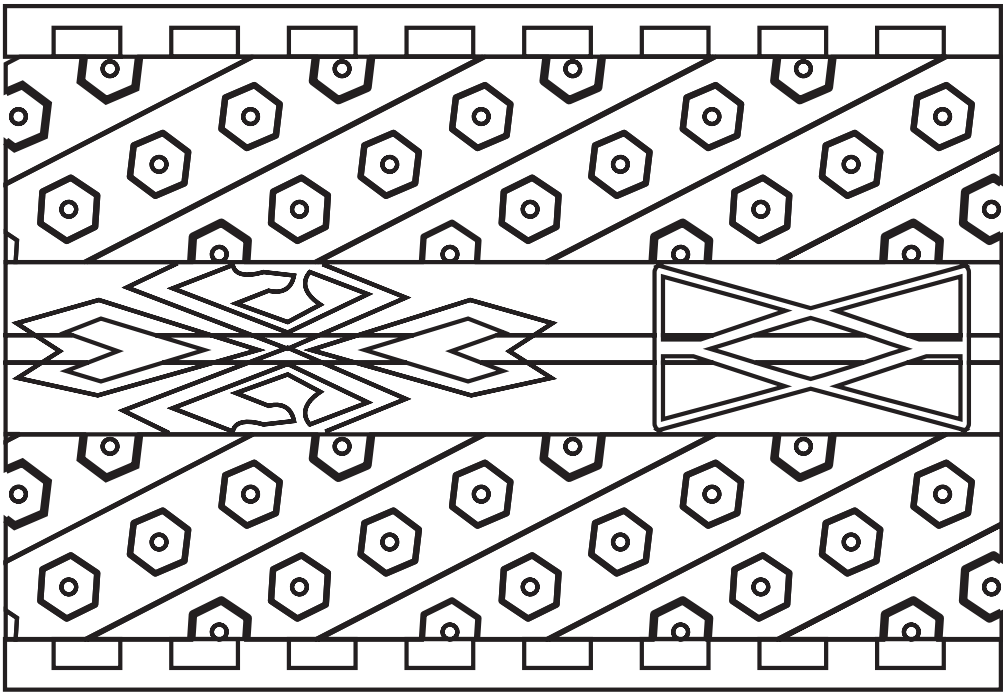


587 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



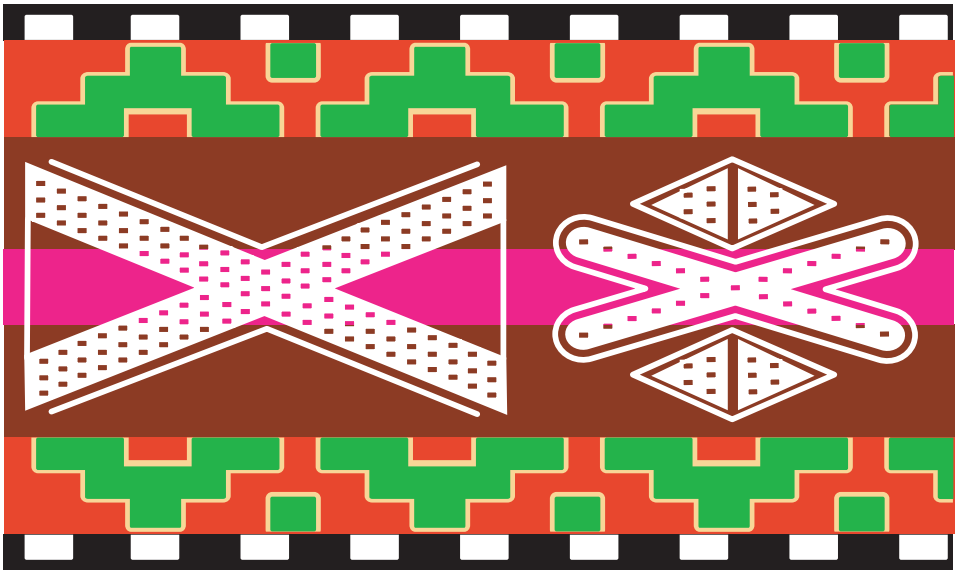
588 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

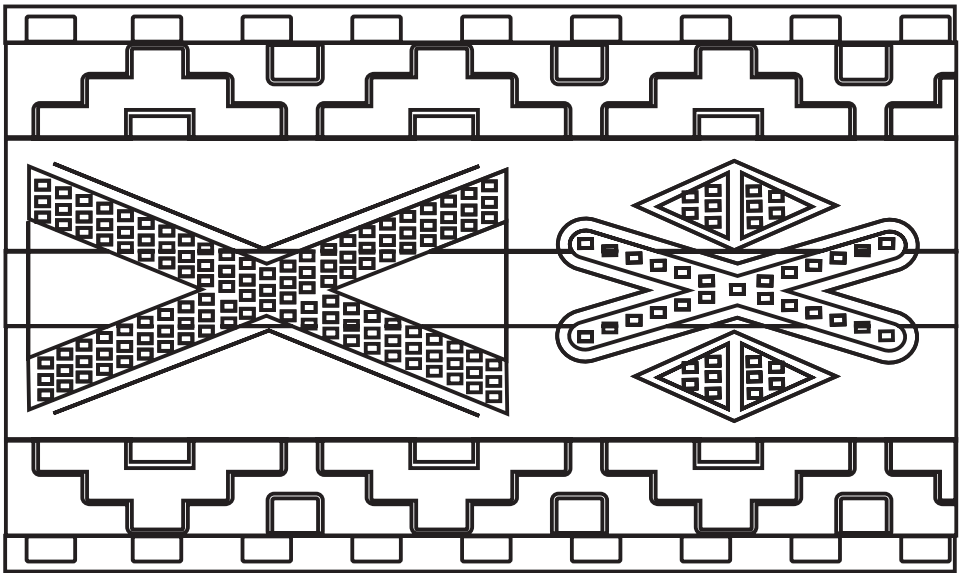


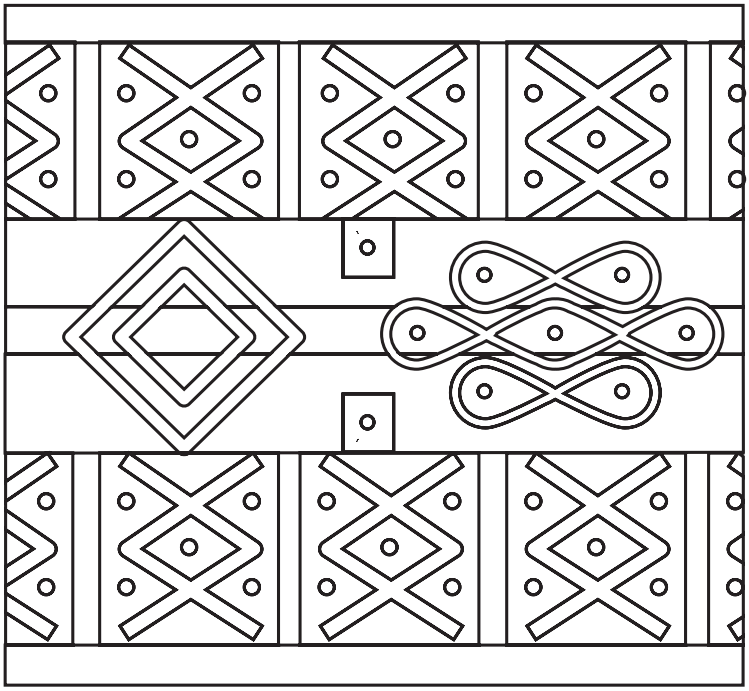


589 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

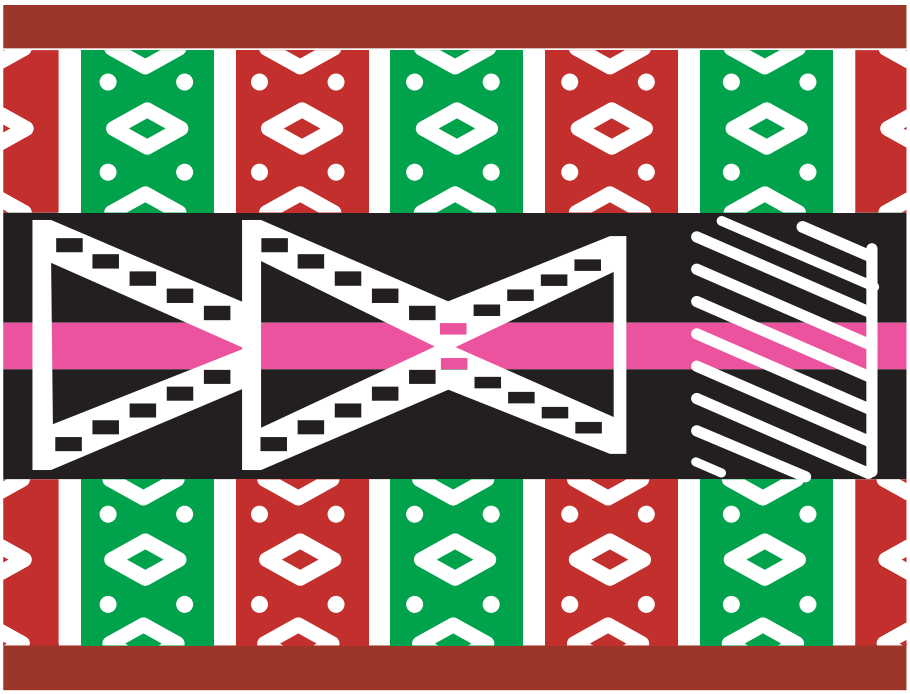
590 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

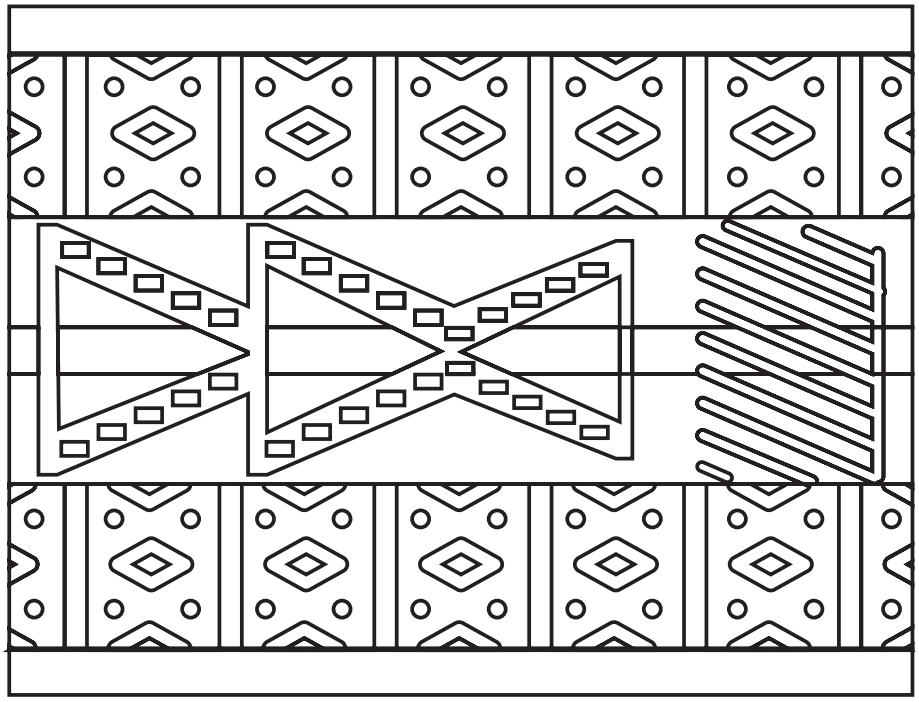




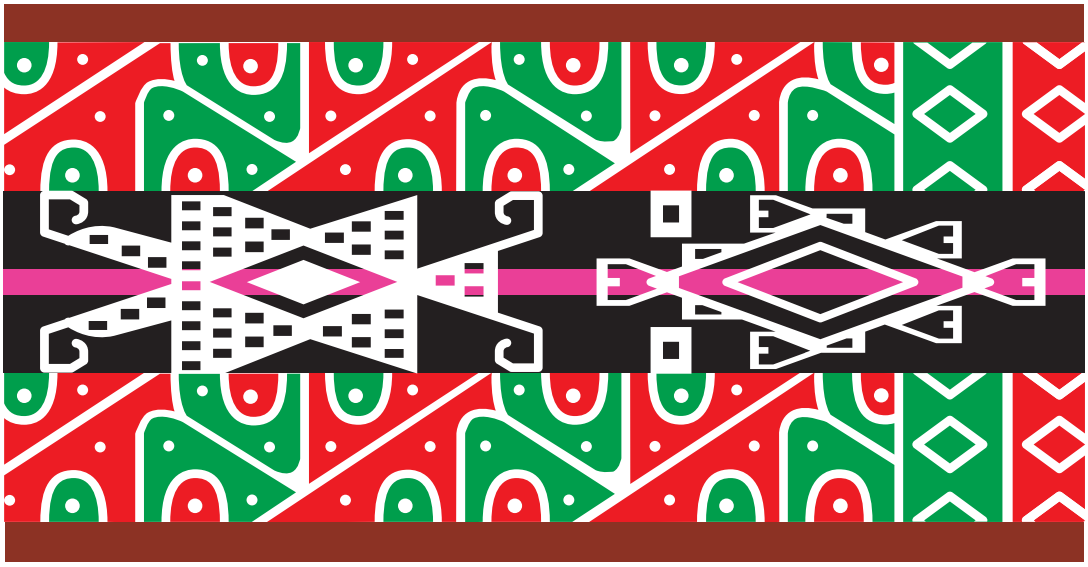


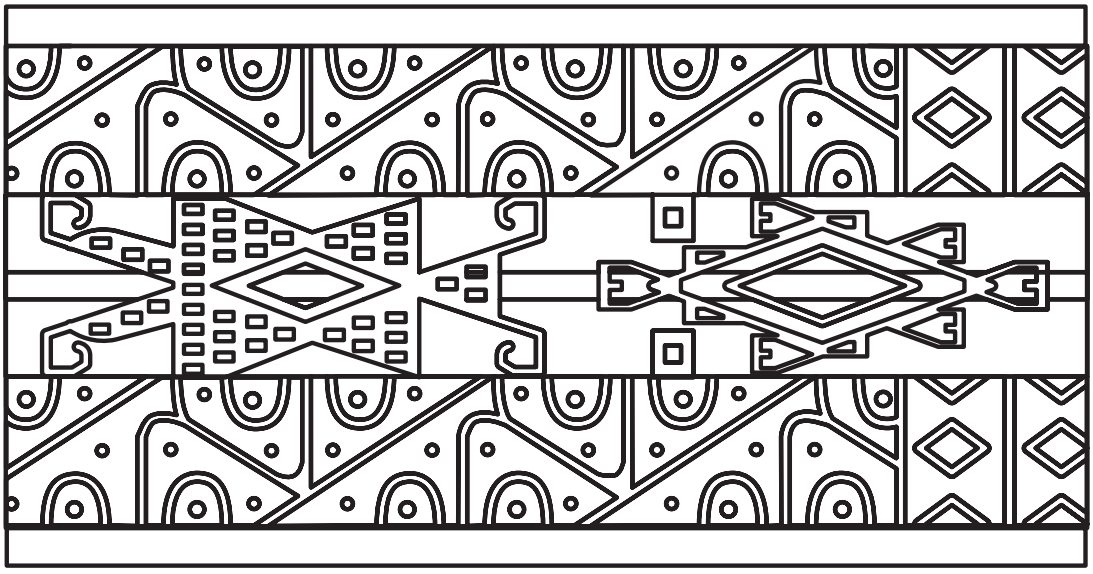
591 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



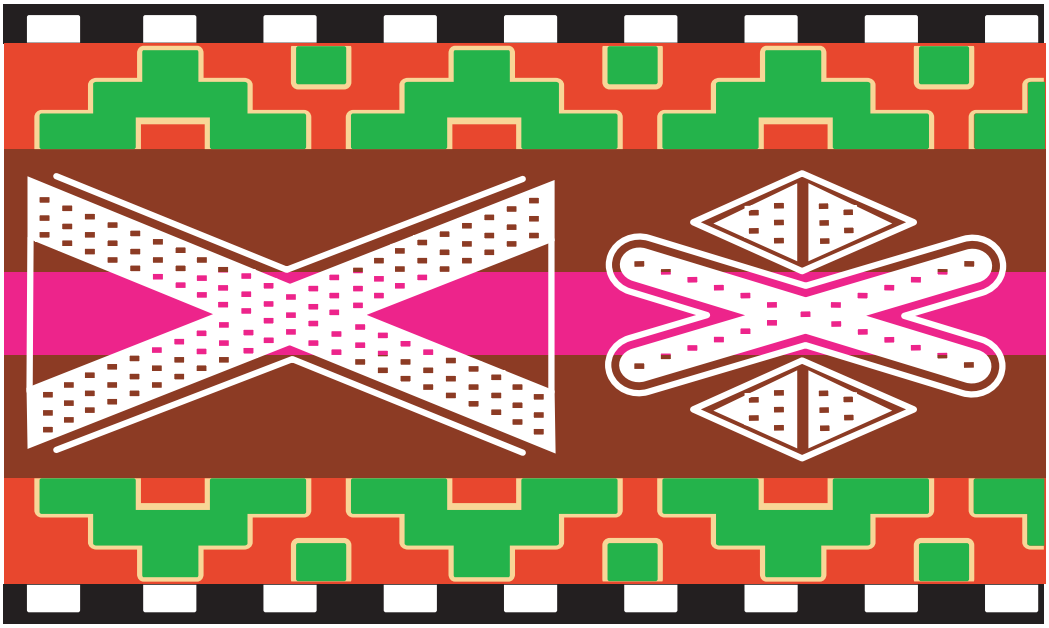


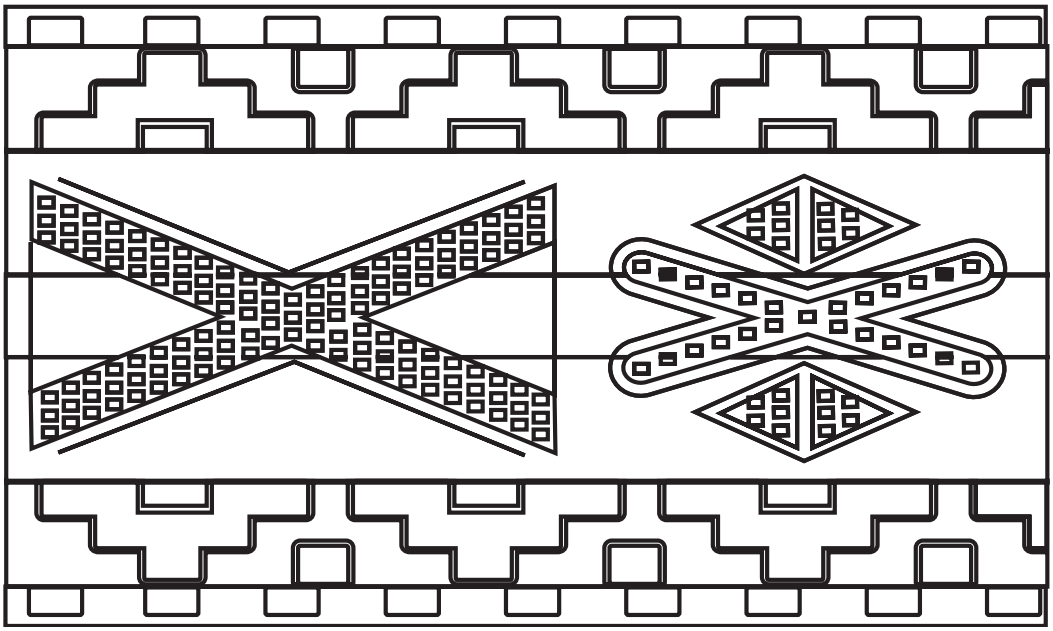
592 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



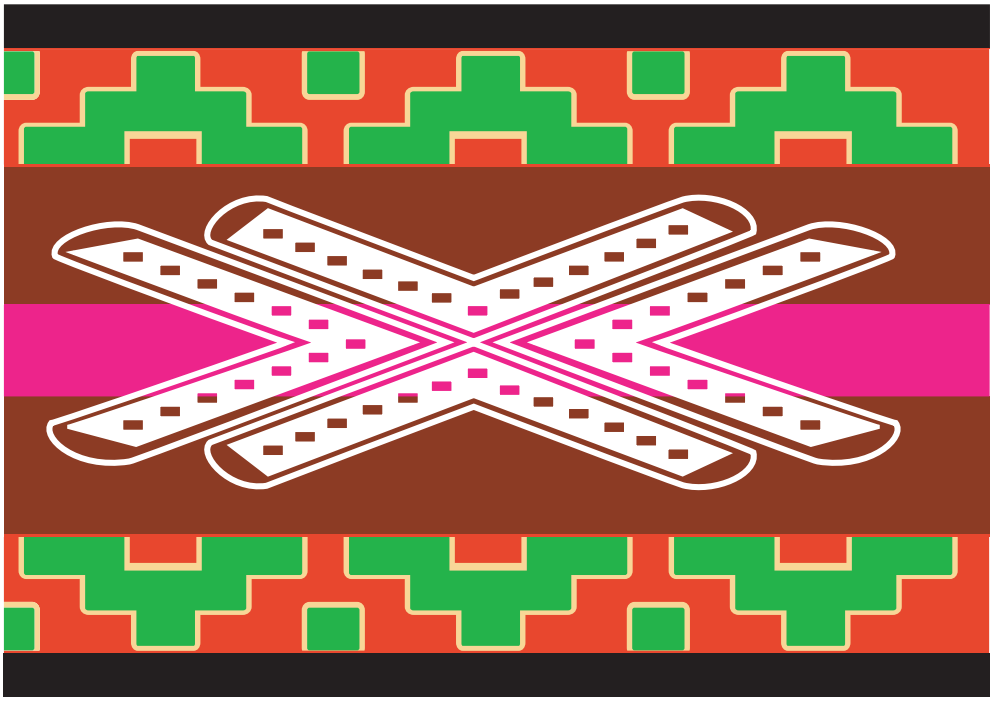


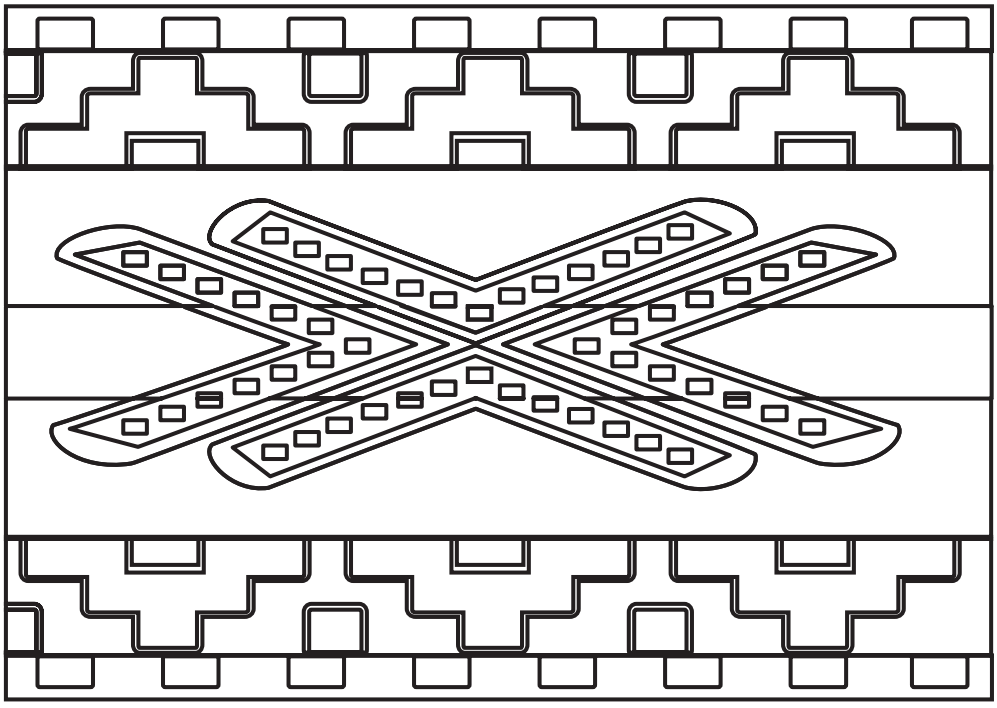
593 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



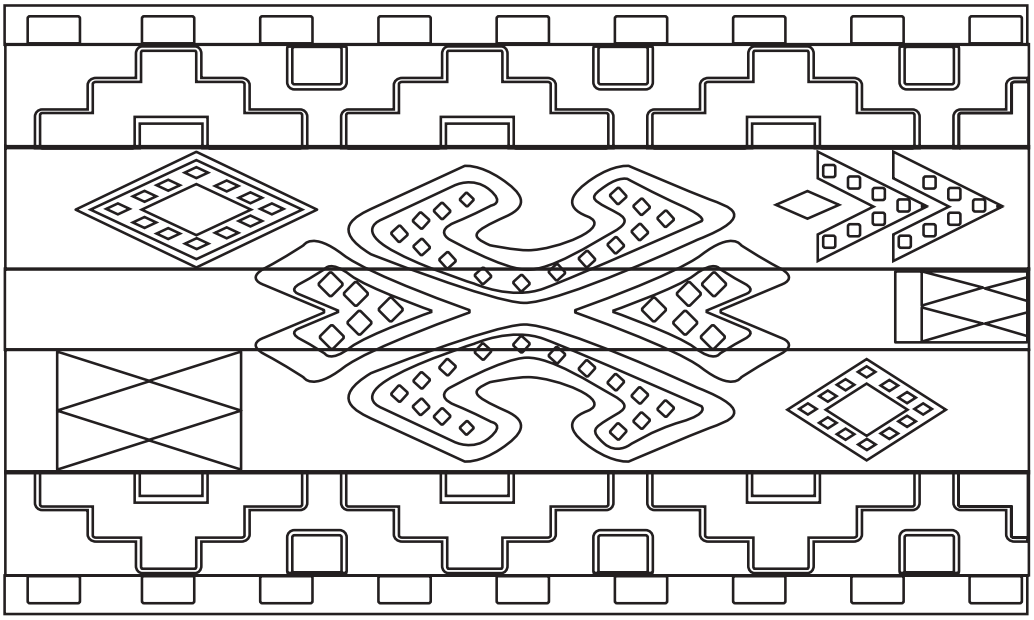


594 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

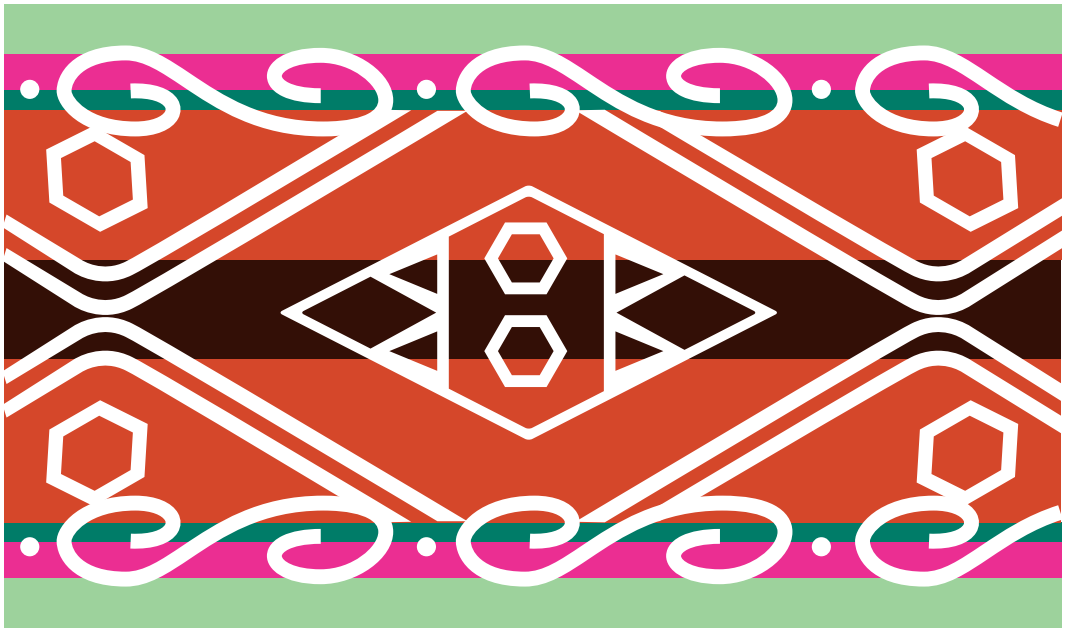


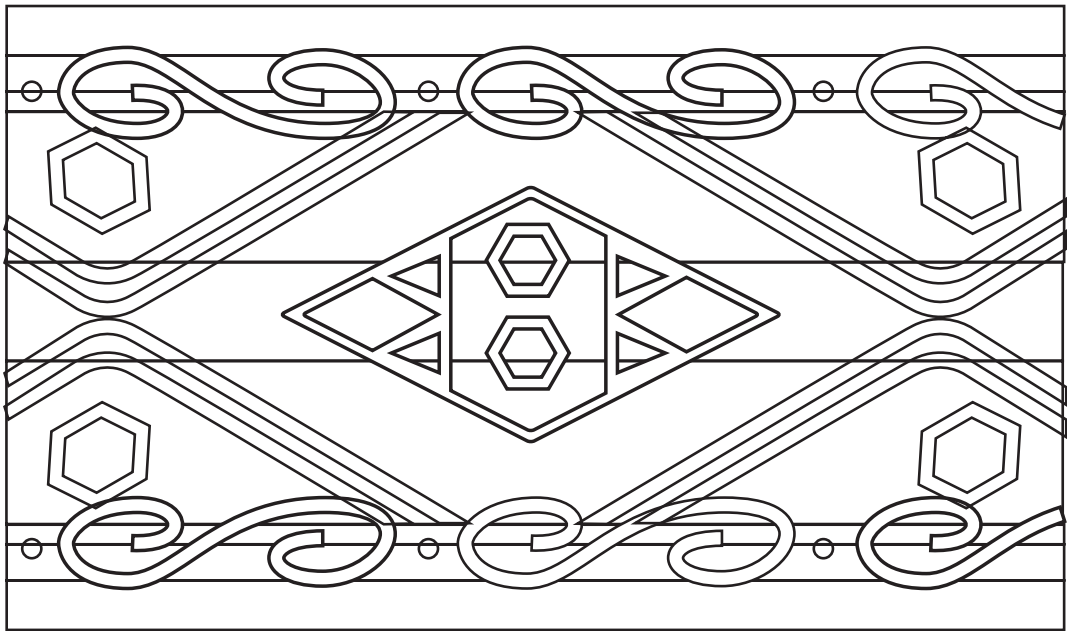


595 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

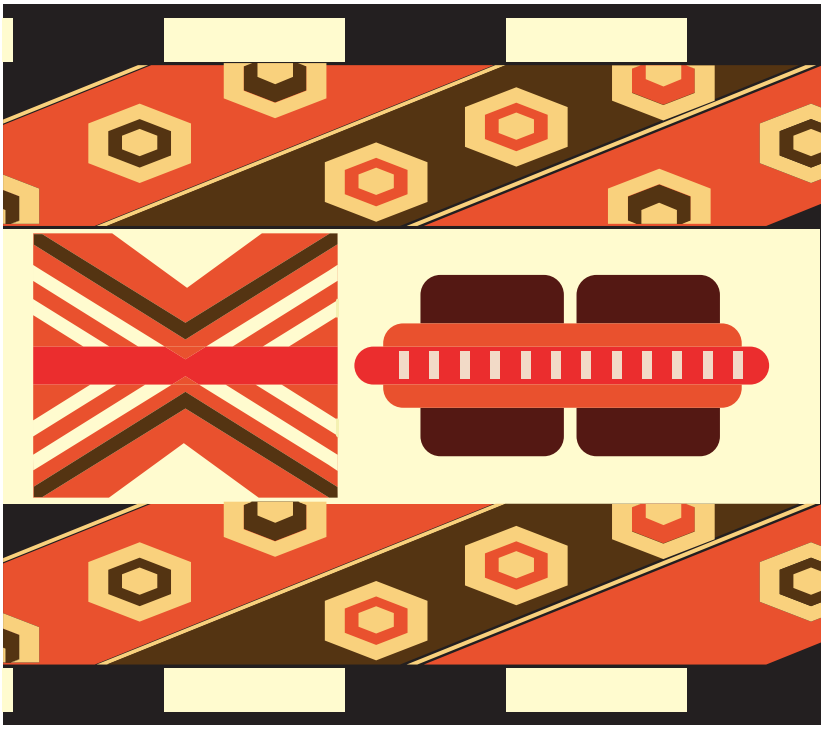


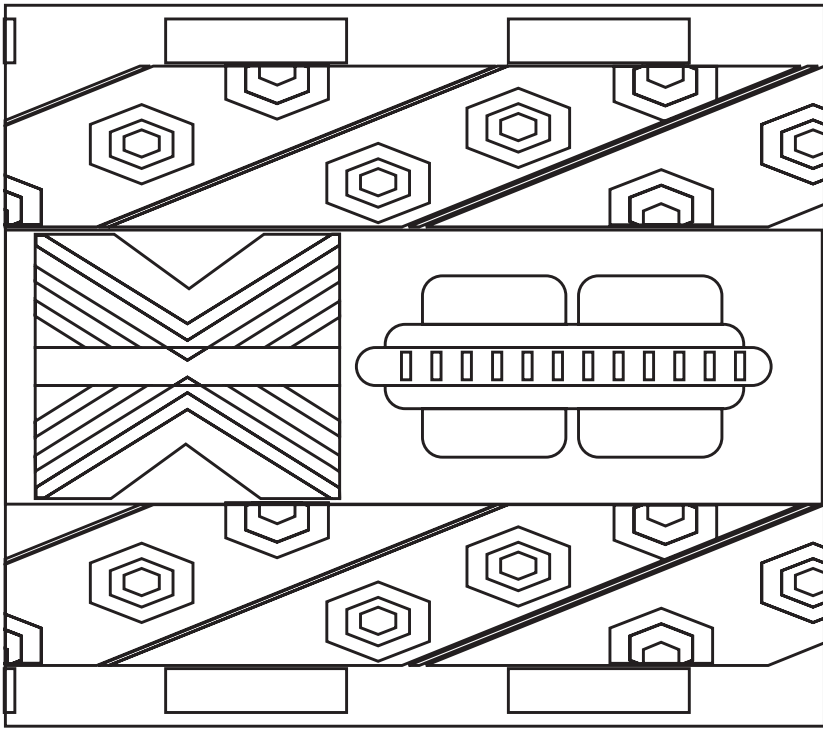
596 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual





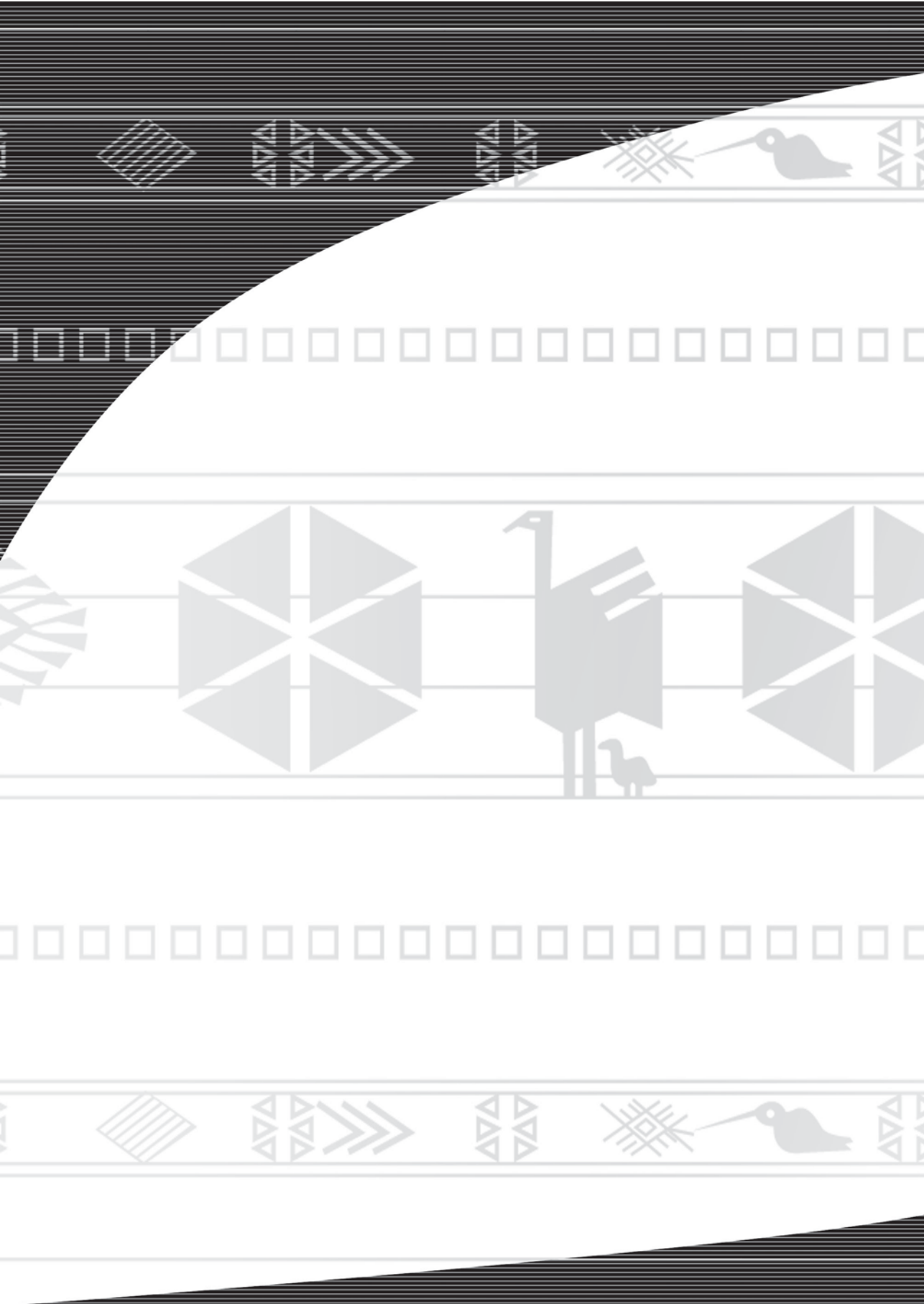
597 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual





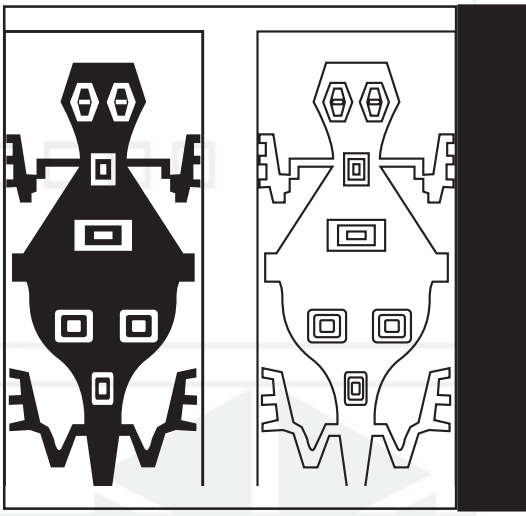
598 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual

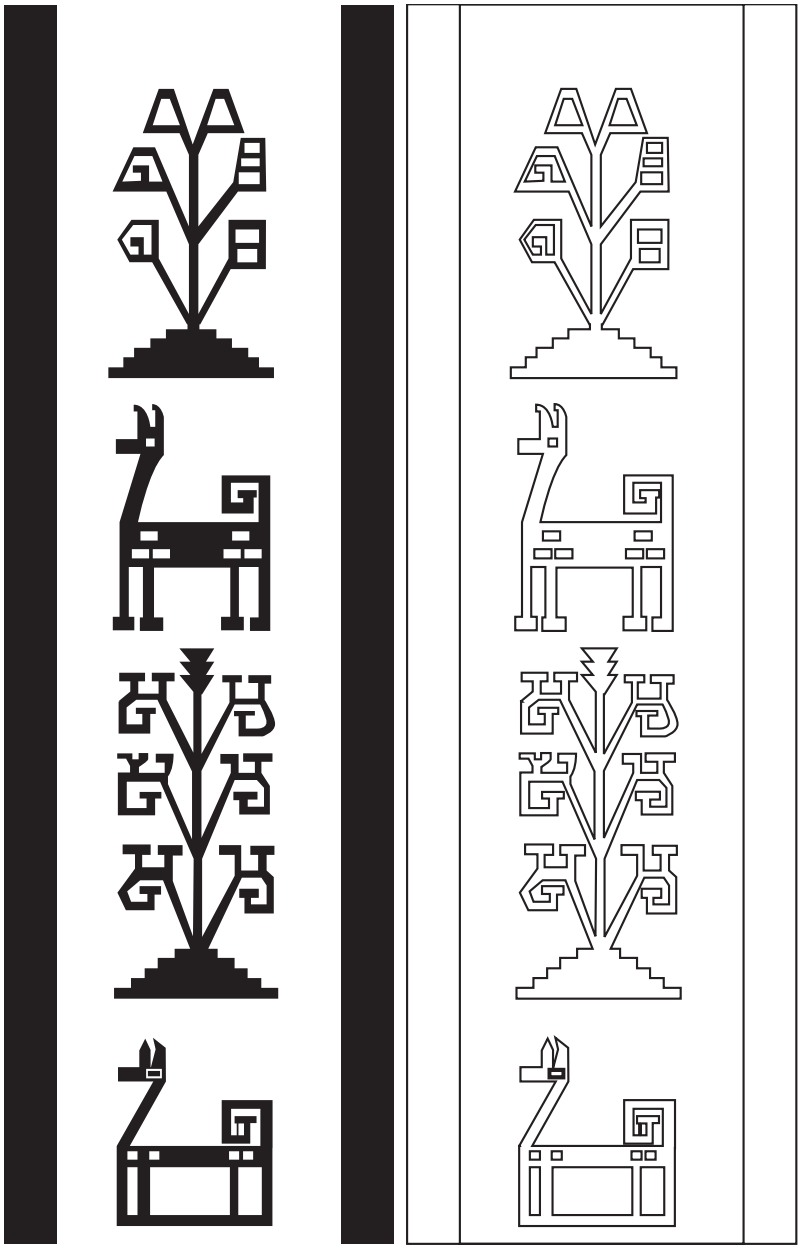
599 Faja tejida, chumpi. Ideograma. Detalle
Cusco. Comunidad de Q'ero. Actual



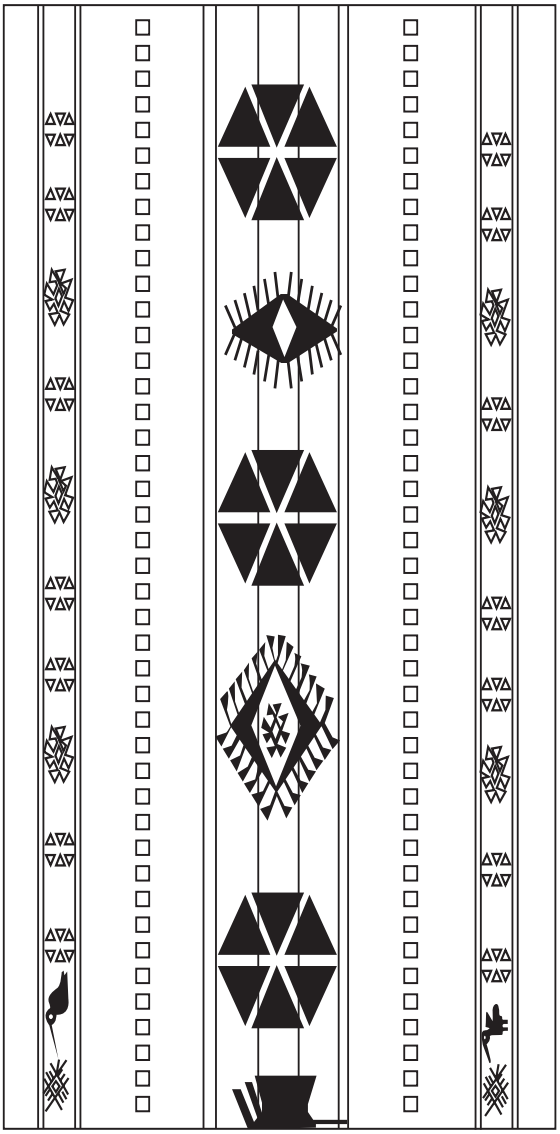
Textilería

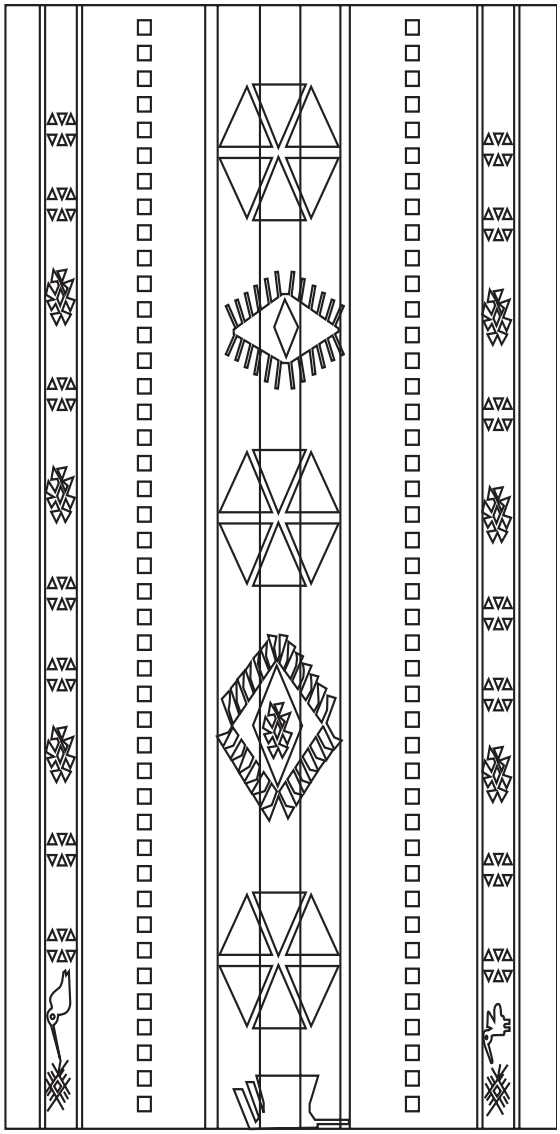
Esquemas de diseño
de unidades
semánticas
Muestras varias
Isla de Taquile



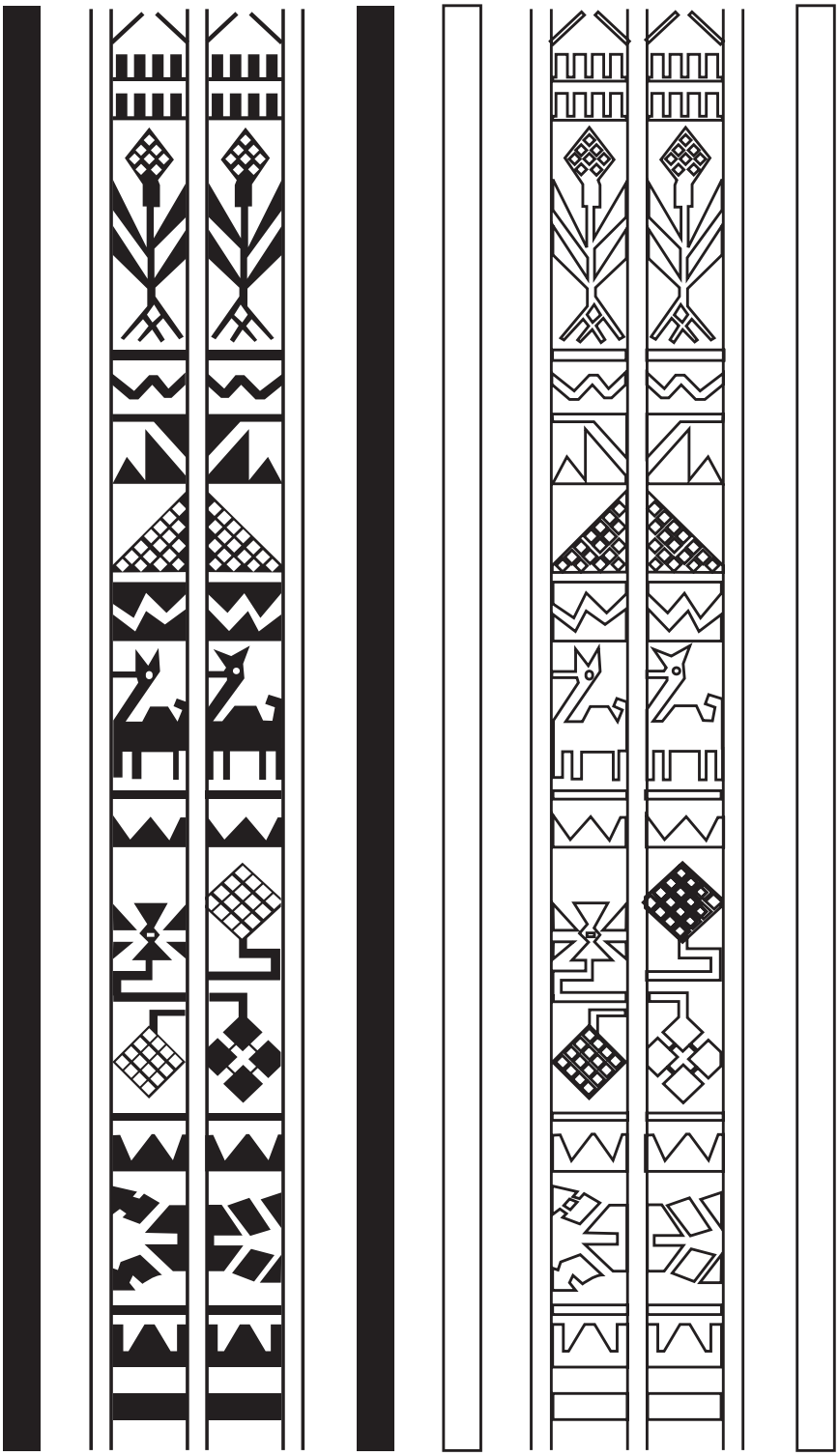


635 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

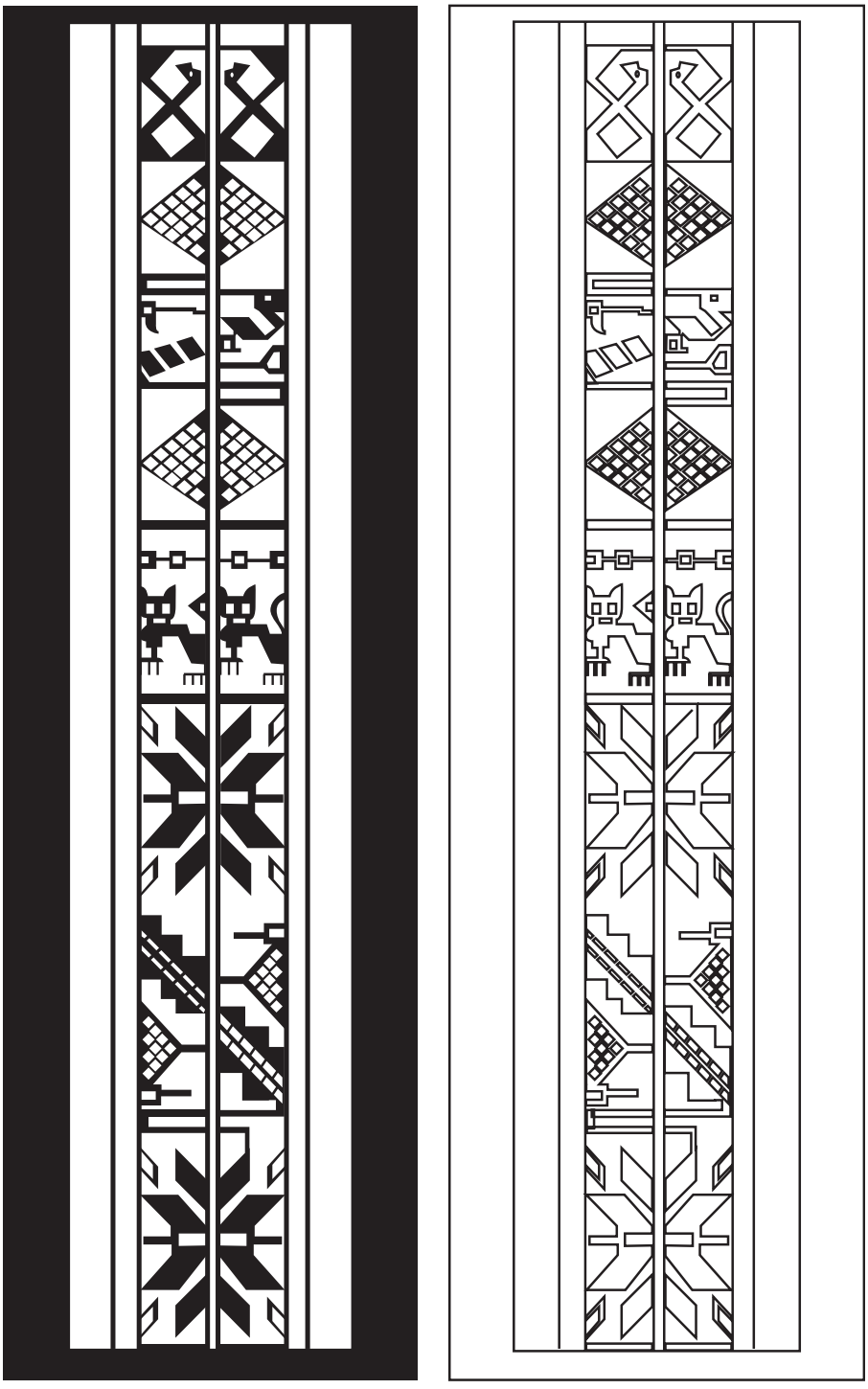




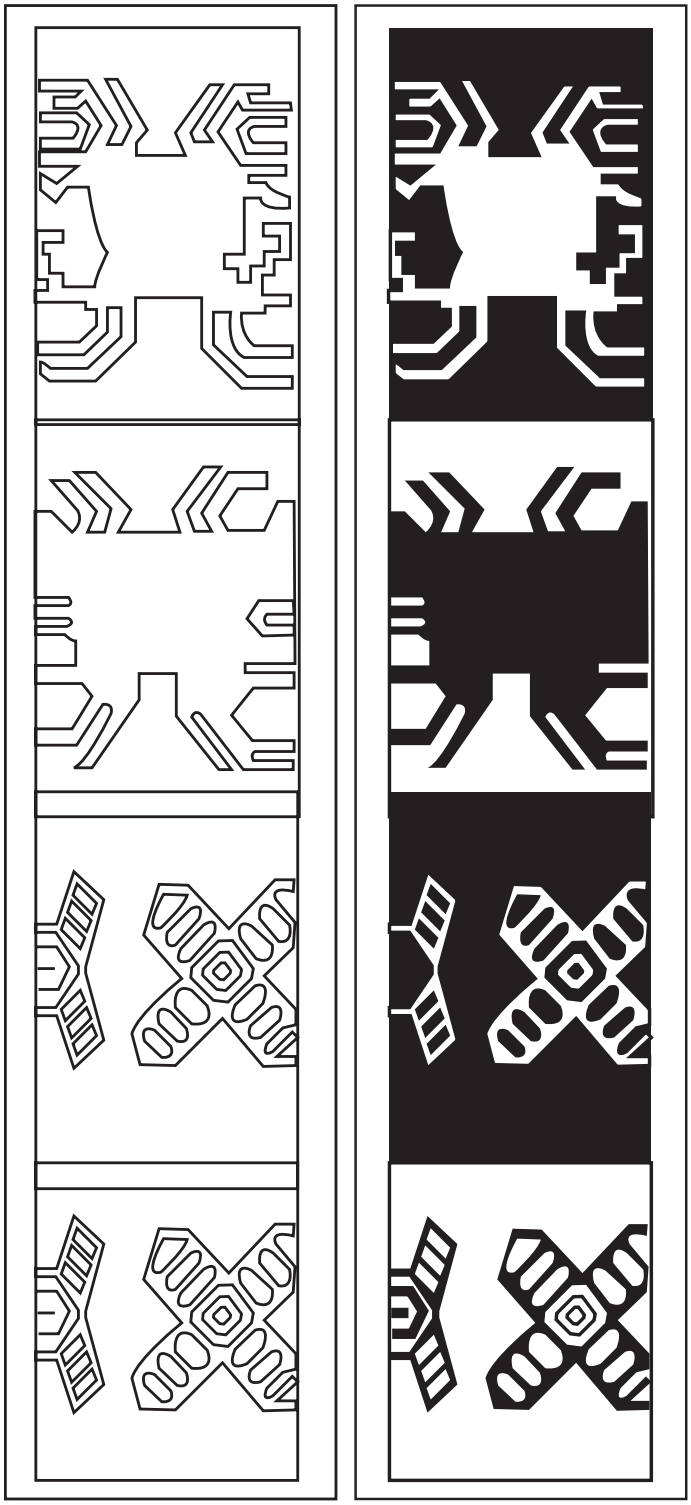
636 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



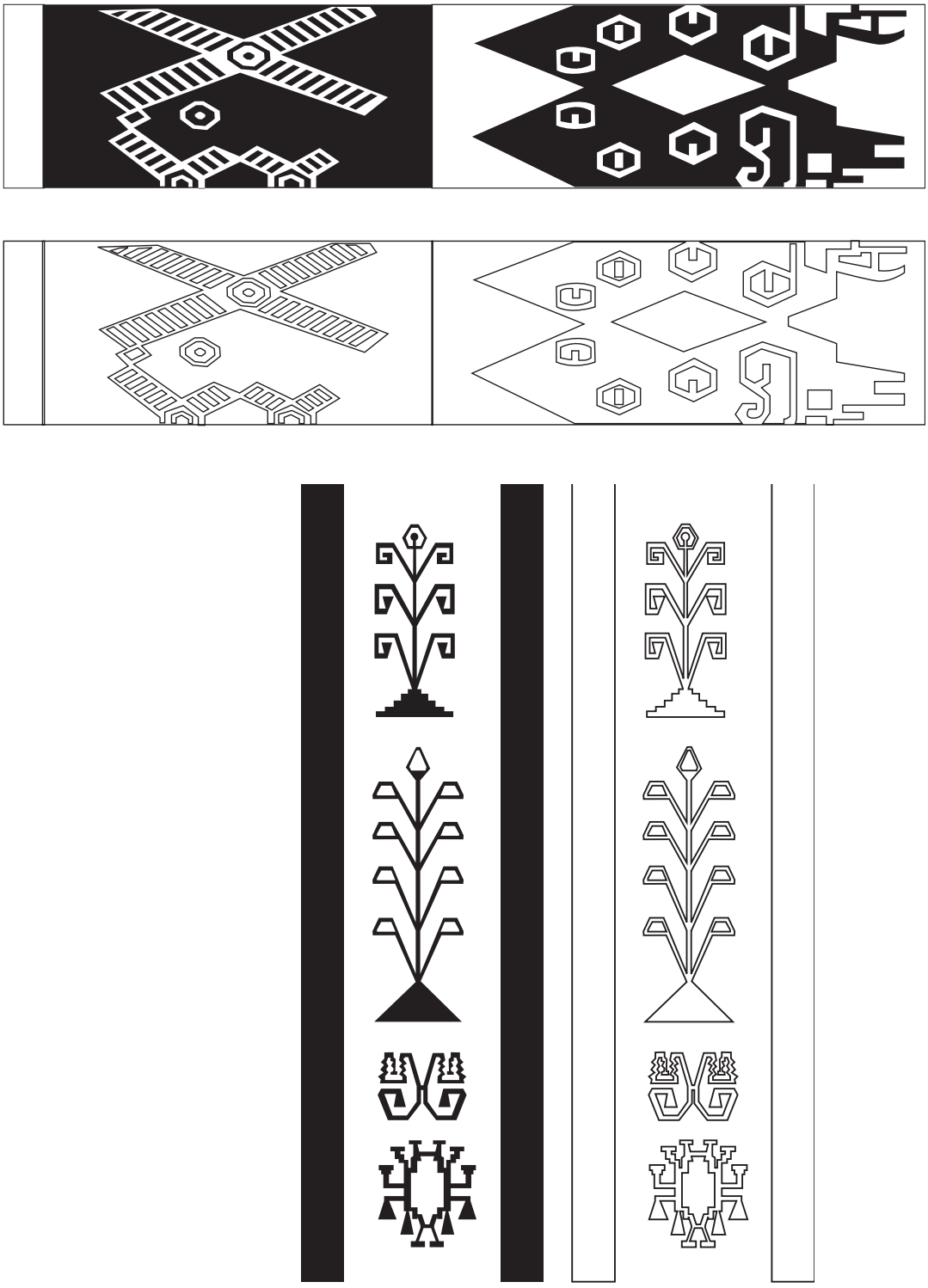
637 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



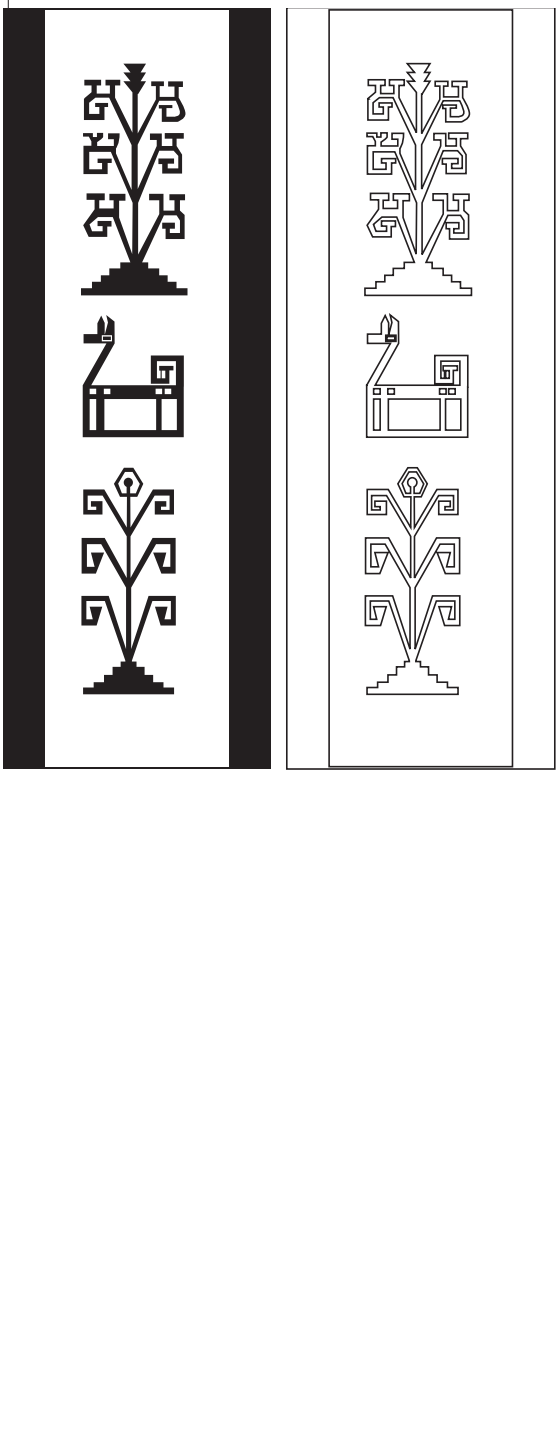
638 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



639 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

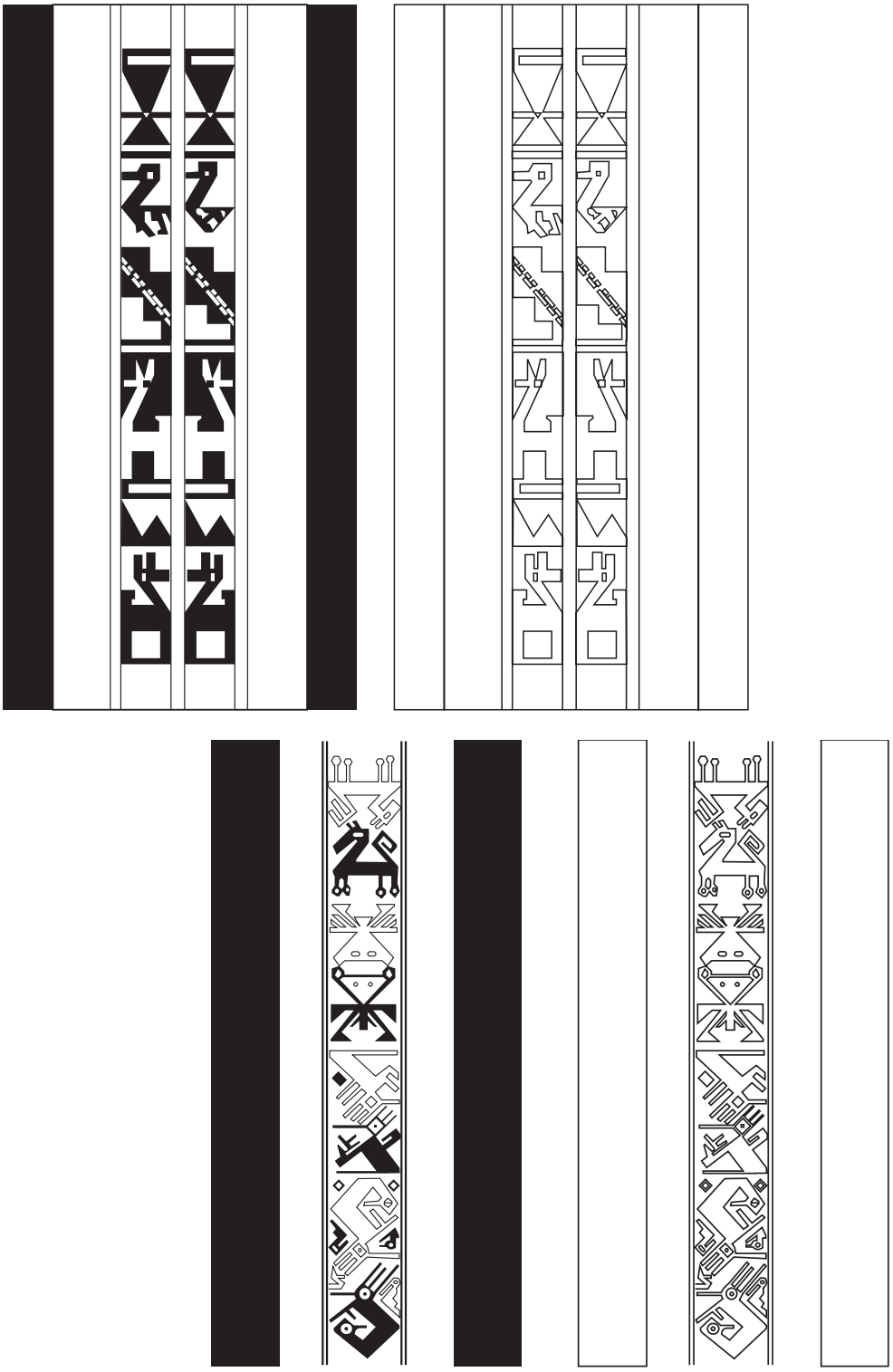


640 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

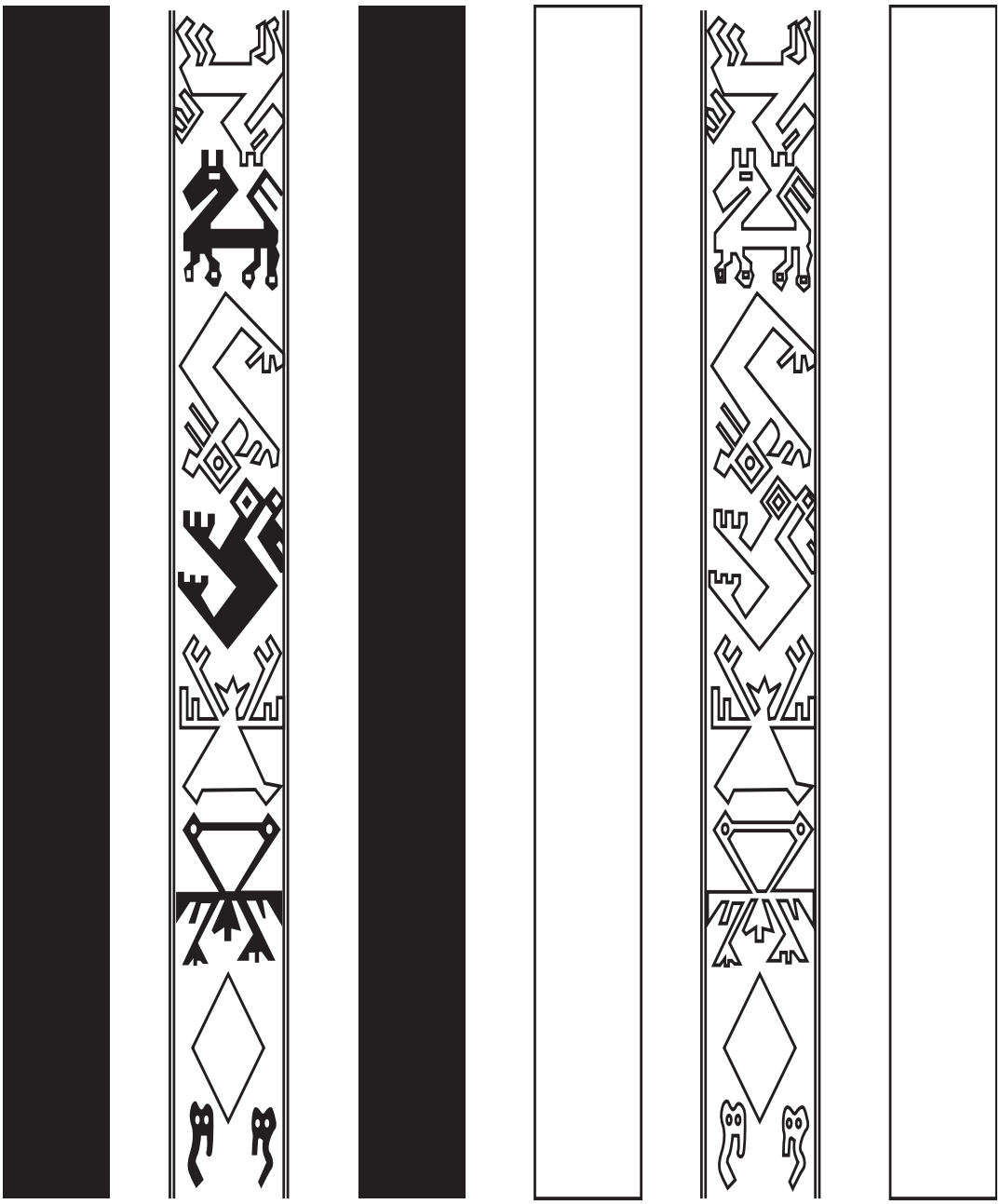


642 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

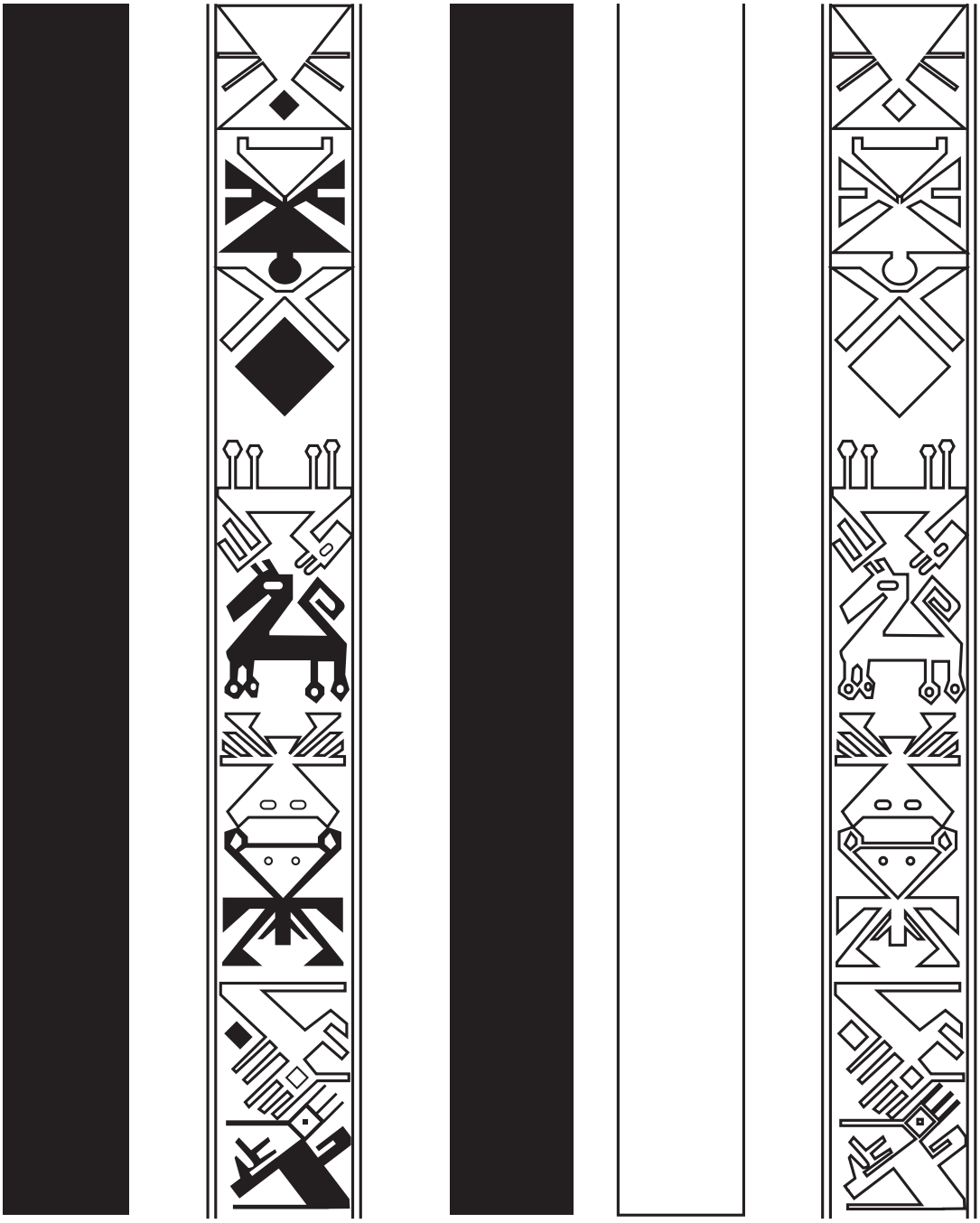
644 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



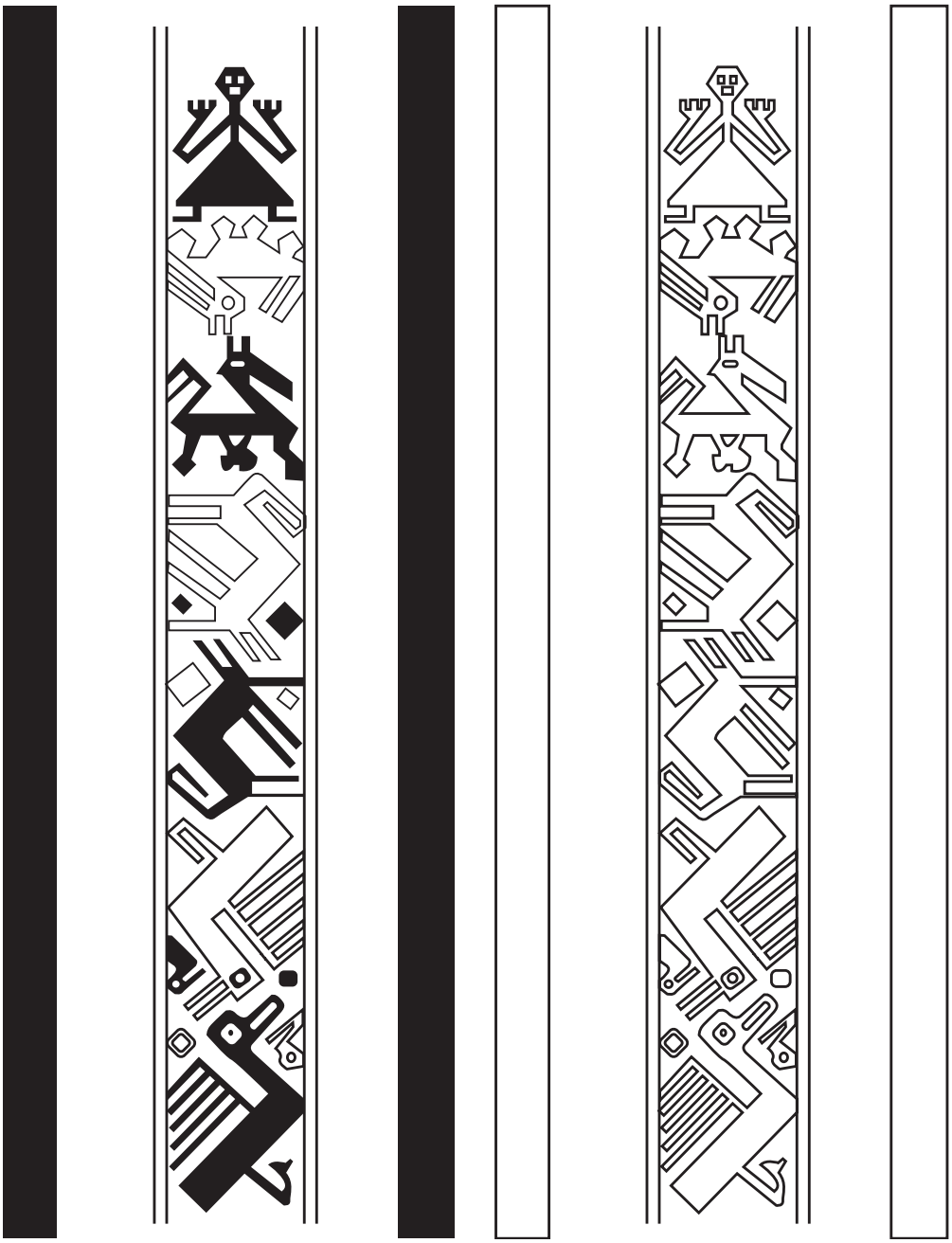
646 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



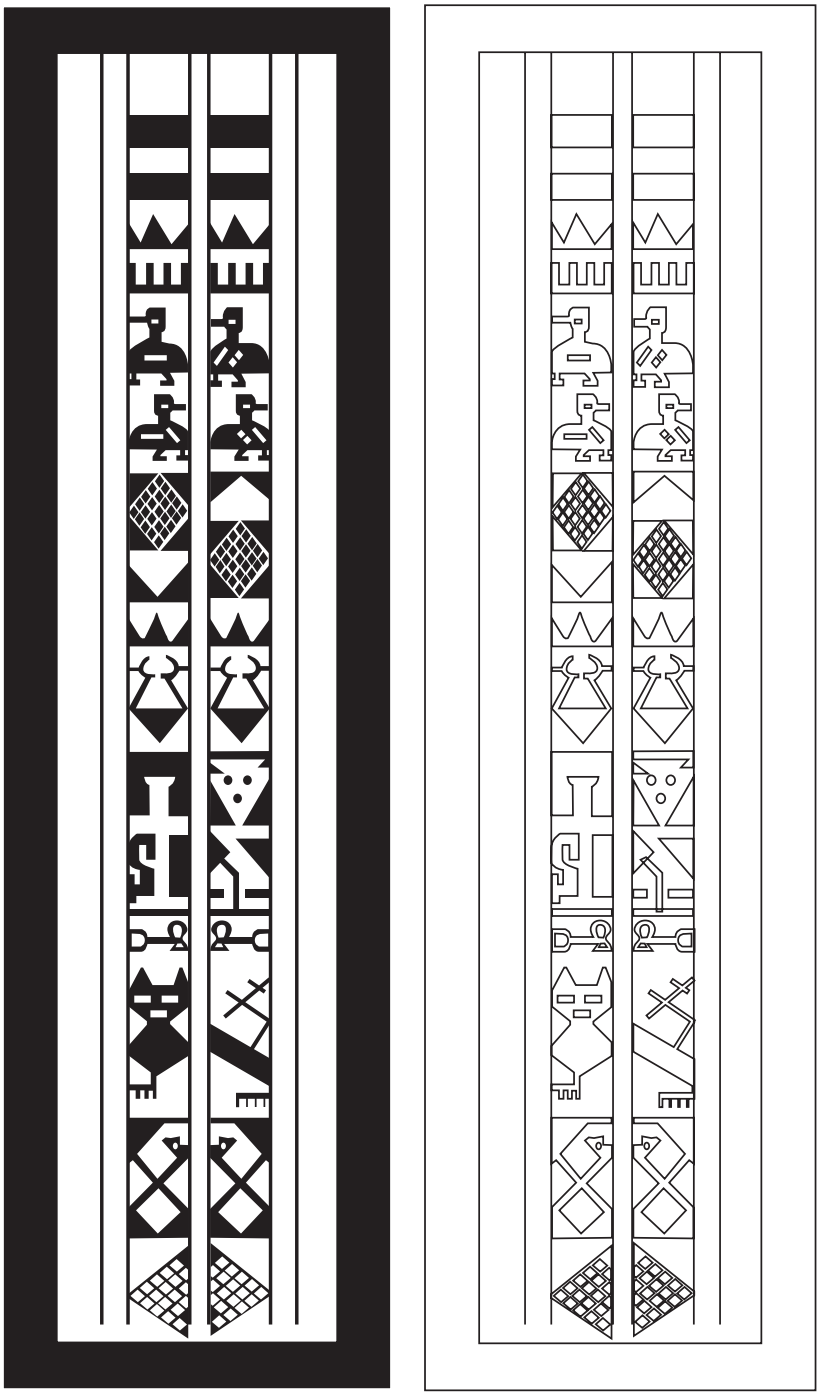
647 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



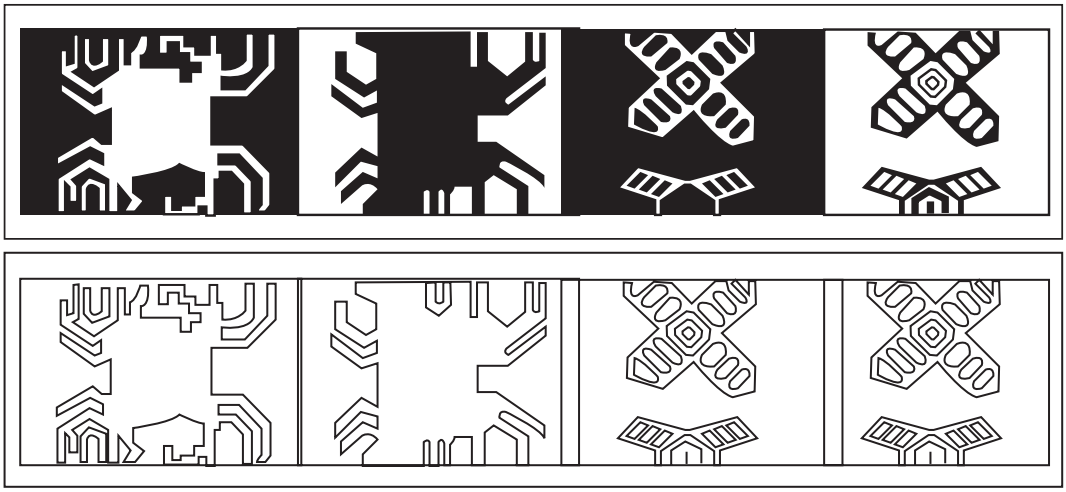
648 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

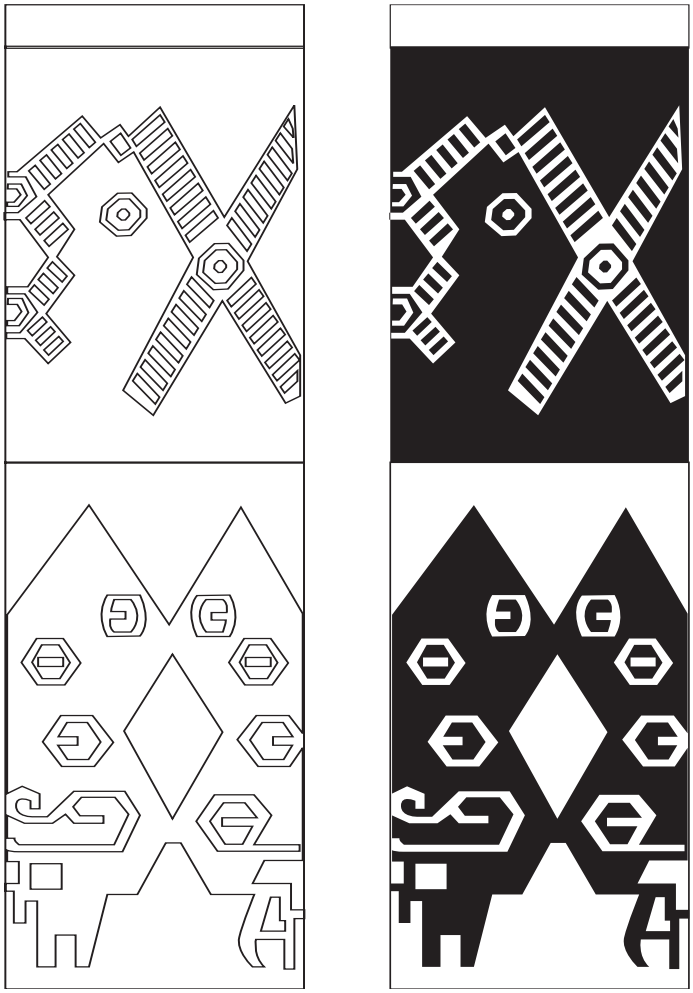


649 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

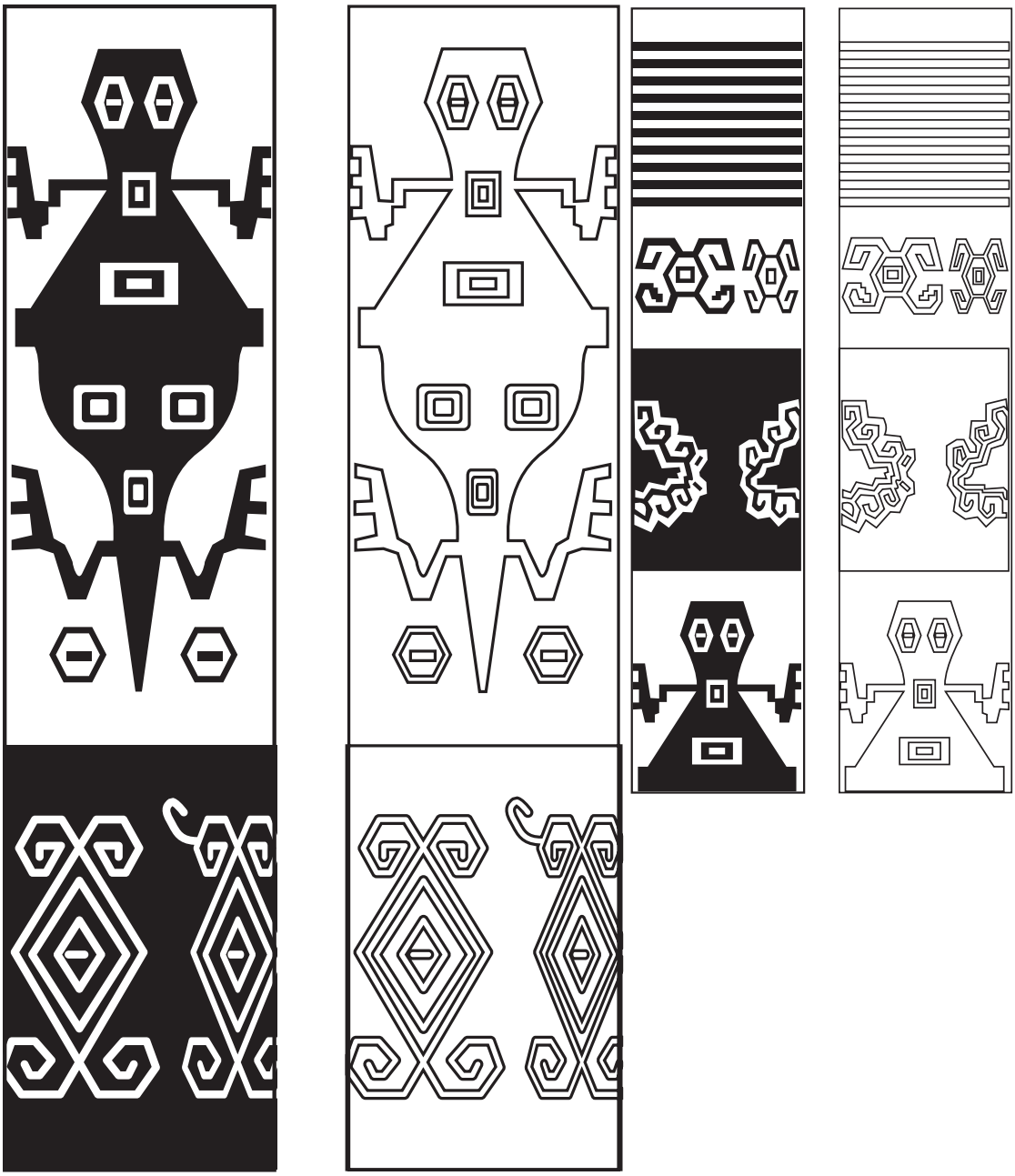


650 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

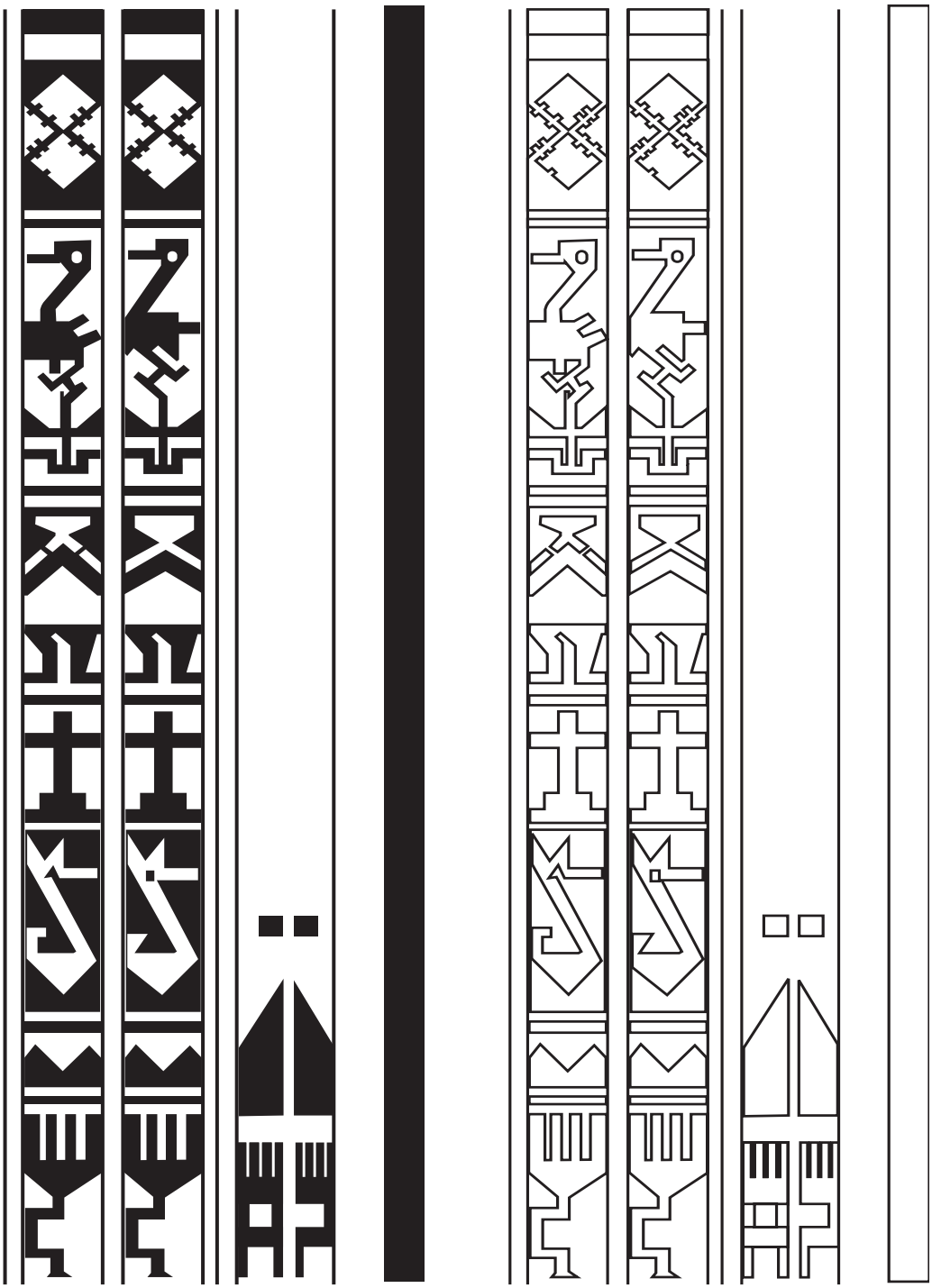




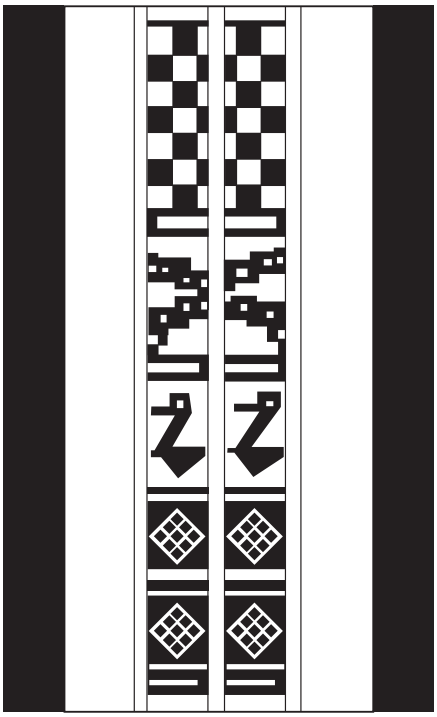
653 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

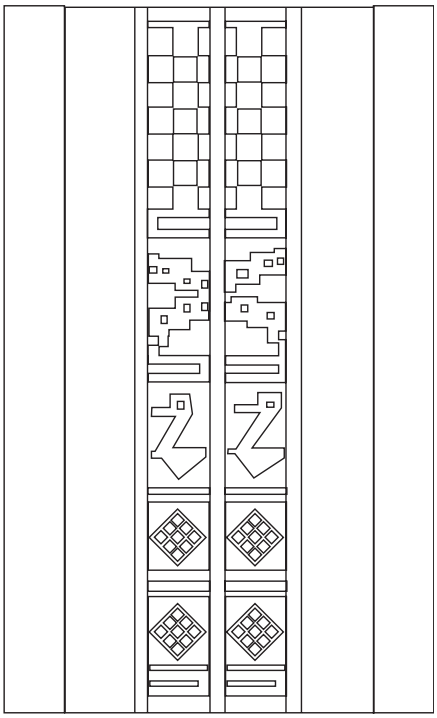


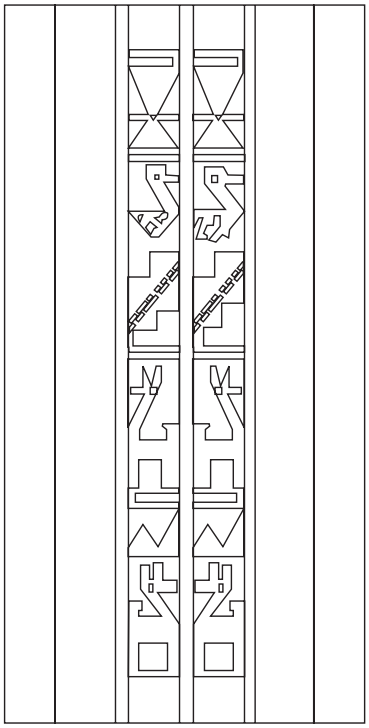
656 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

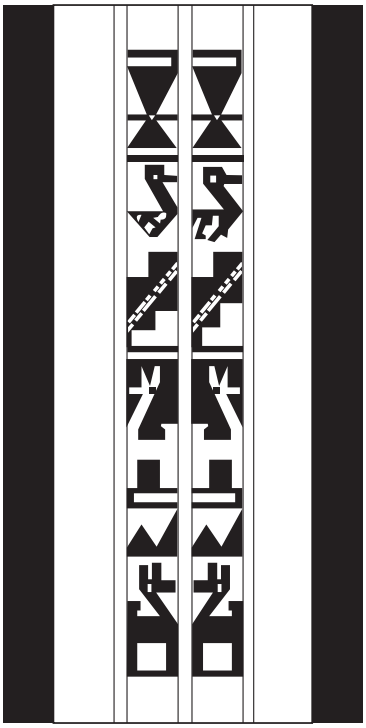


657 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



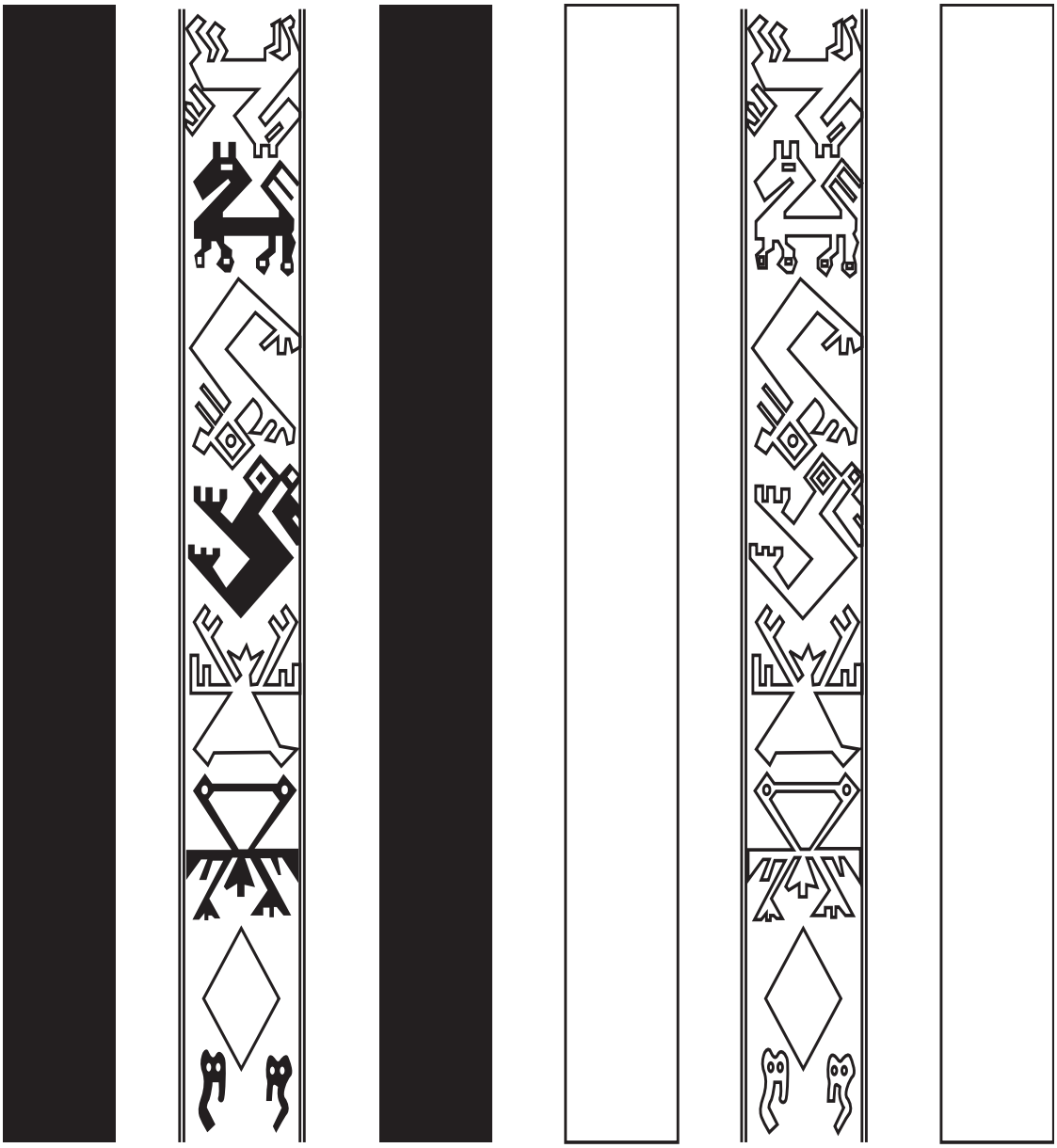




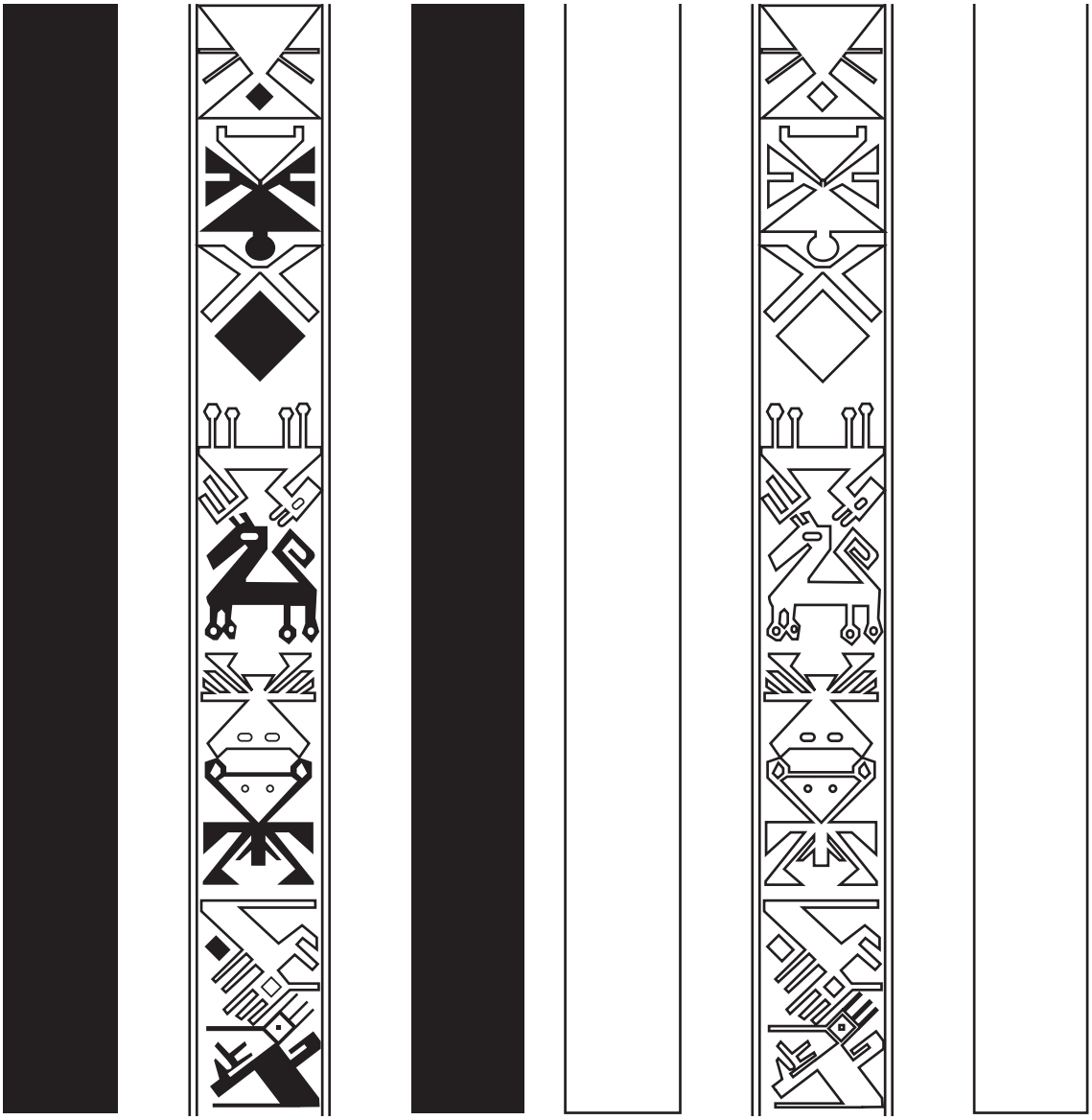


659 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

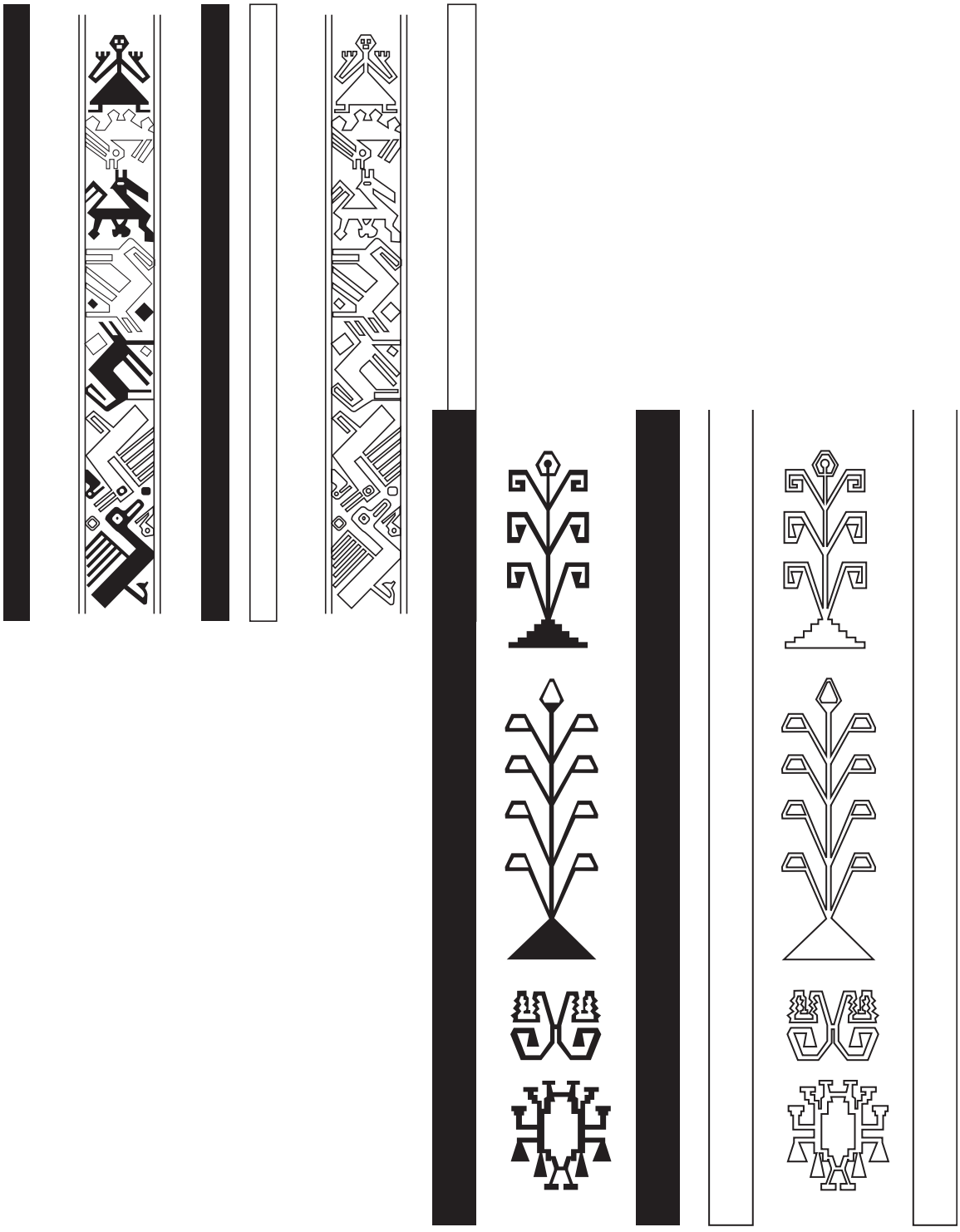
660 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



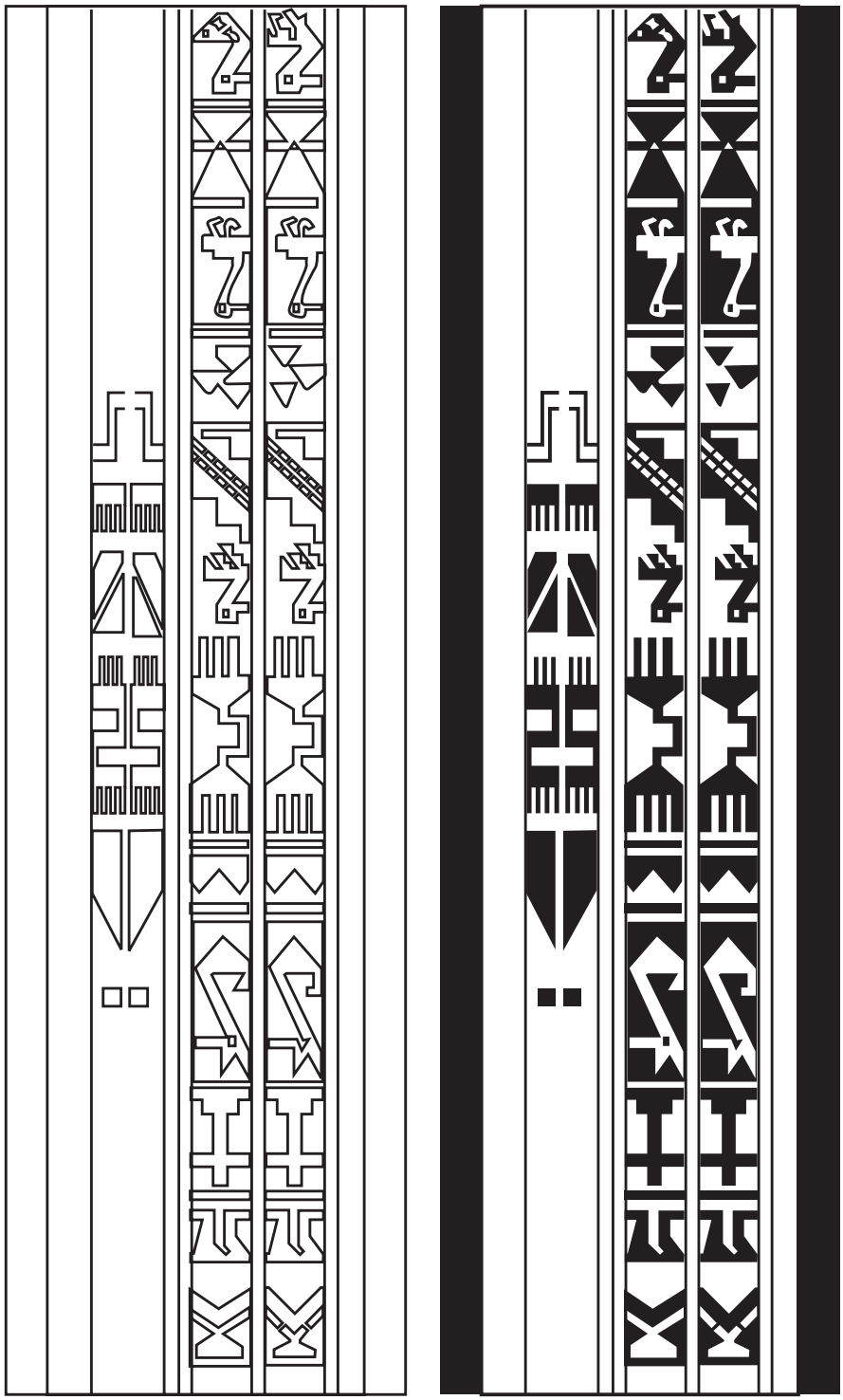
661 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



662 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)



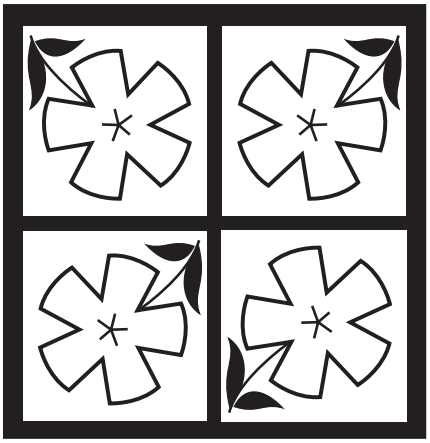
663 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

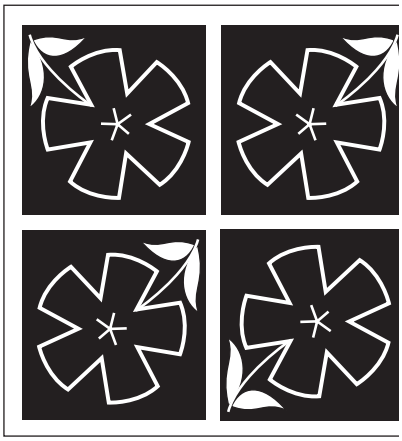


664 Faja tejida, chumpi. Ideogramas. Esquemas de diseño. (Unidades semánticas)
Puno. Comunidad de la Isla de Taquile. Actual. (Museo de artes populares
del Istituto Riva Agüero de la PUCP)

Joaquín López Antay

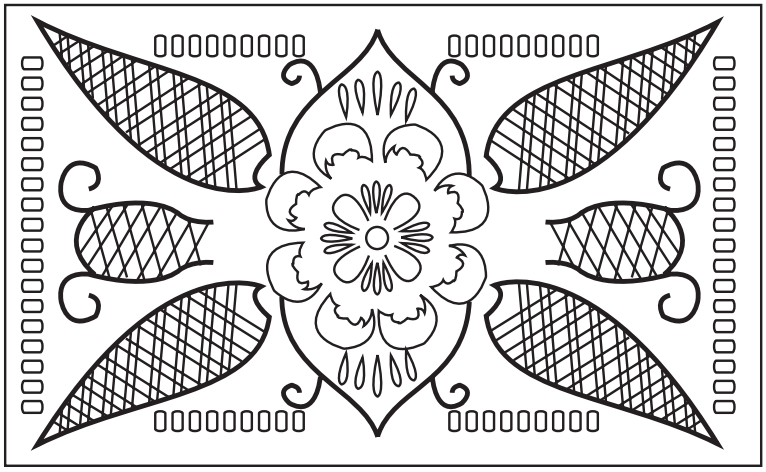
Ornamentos de puertas de retablos y baúles ayacuchanos

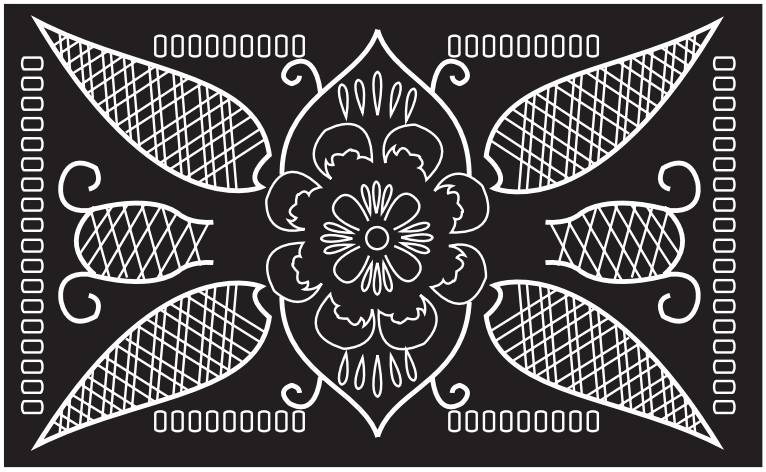




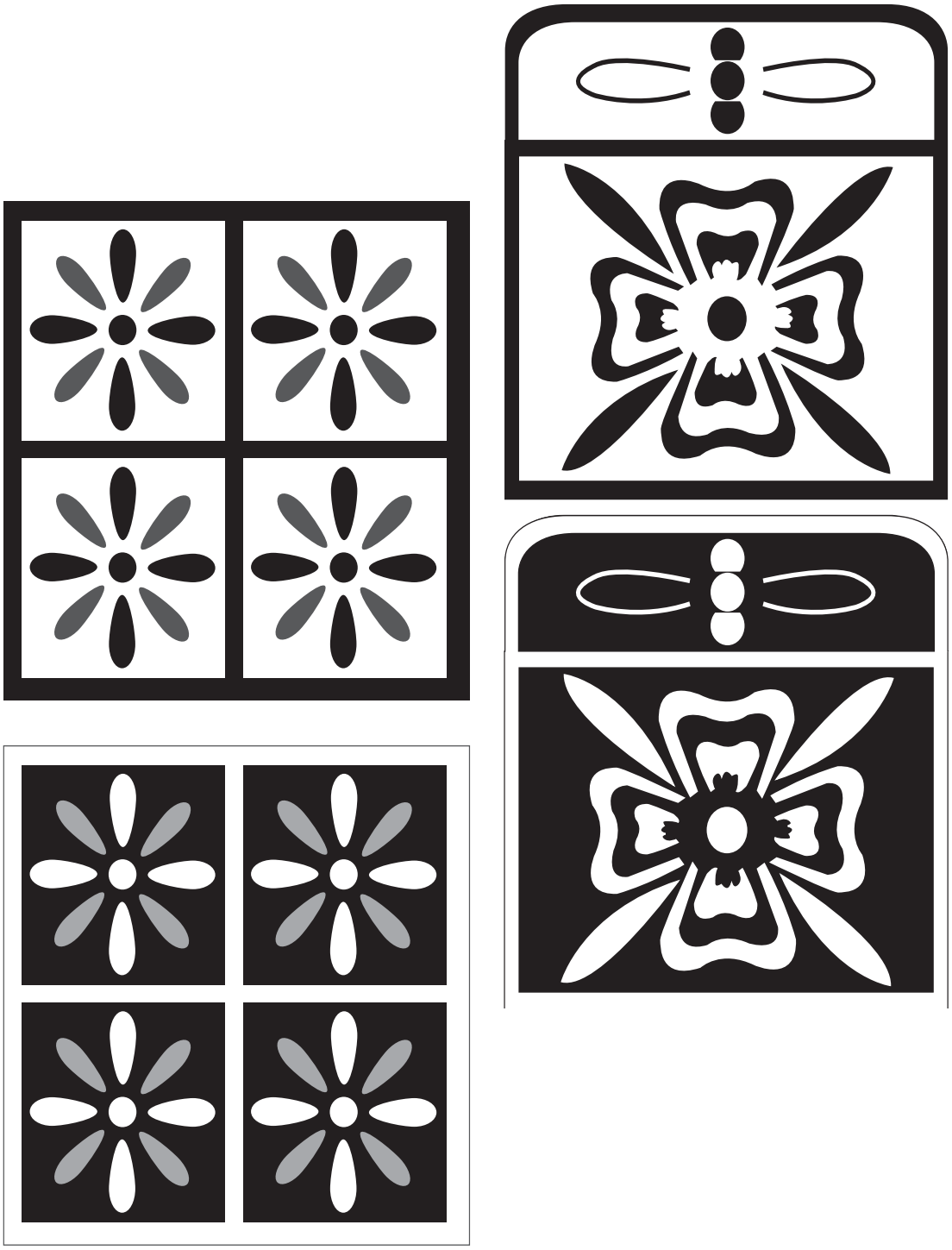
664 Pintura sobre madera preparada. Esquemas de diseño. Lateral de baúl
Ayacuho. S 20 DC

664 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Frontal de baúl
Ayacuho. S 20 DC

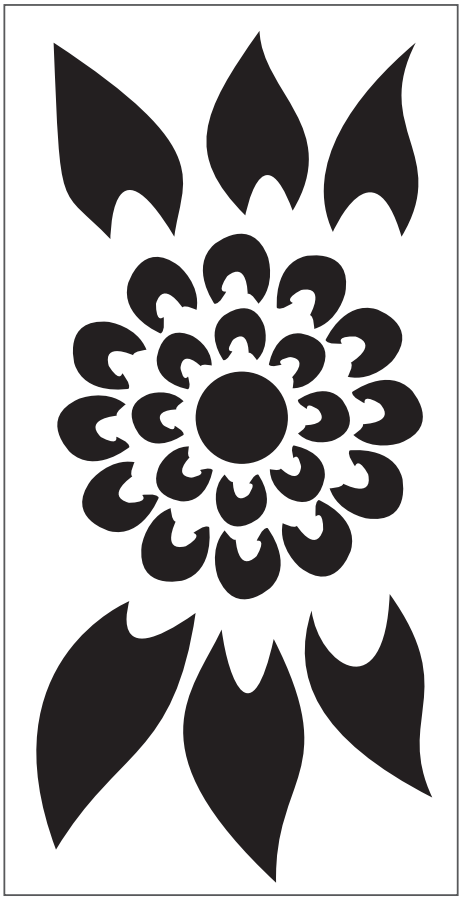


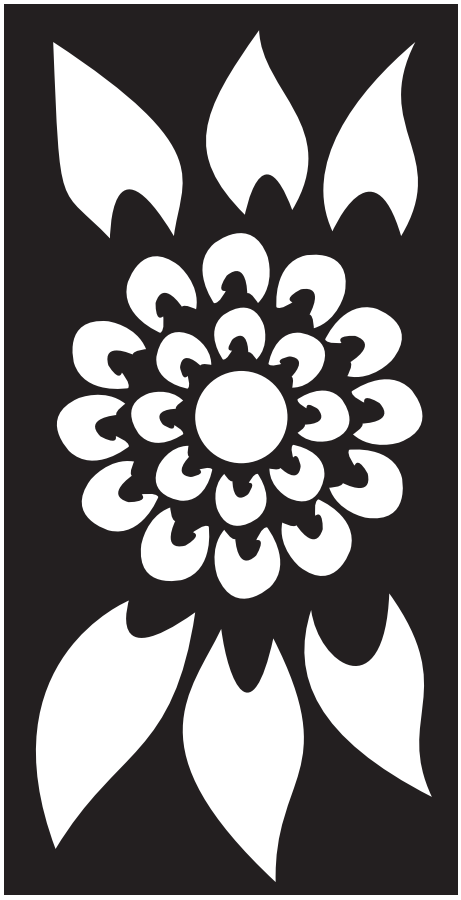


665 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Lateral de baúl Ayacuho. S 20 DC

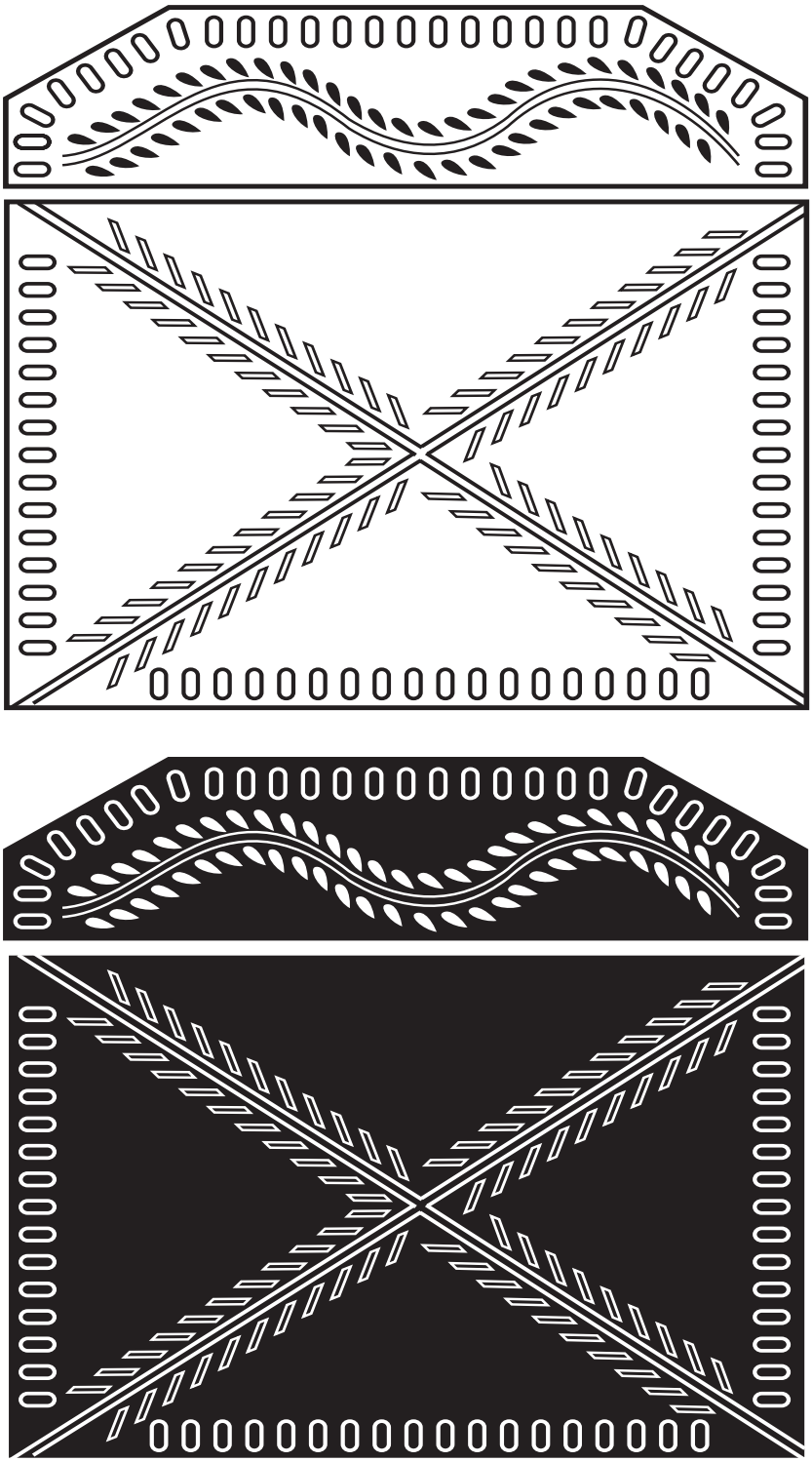


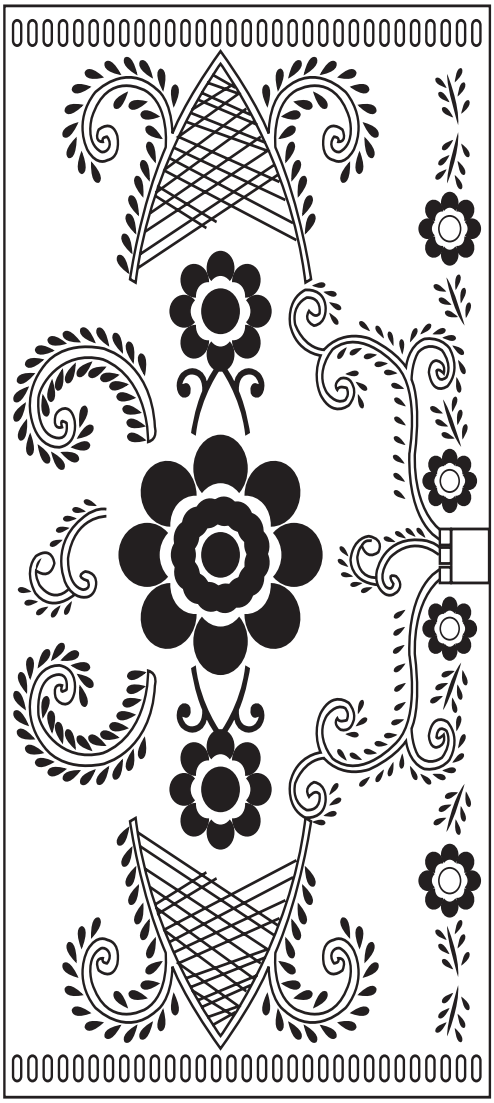
666 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Lateral de baúl Ayacuho. S 20 DC



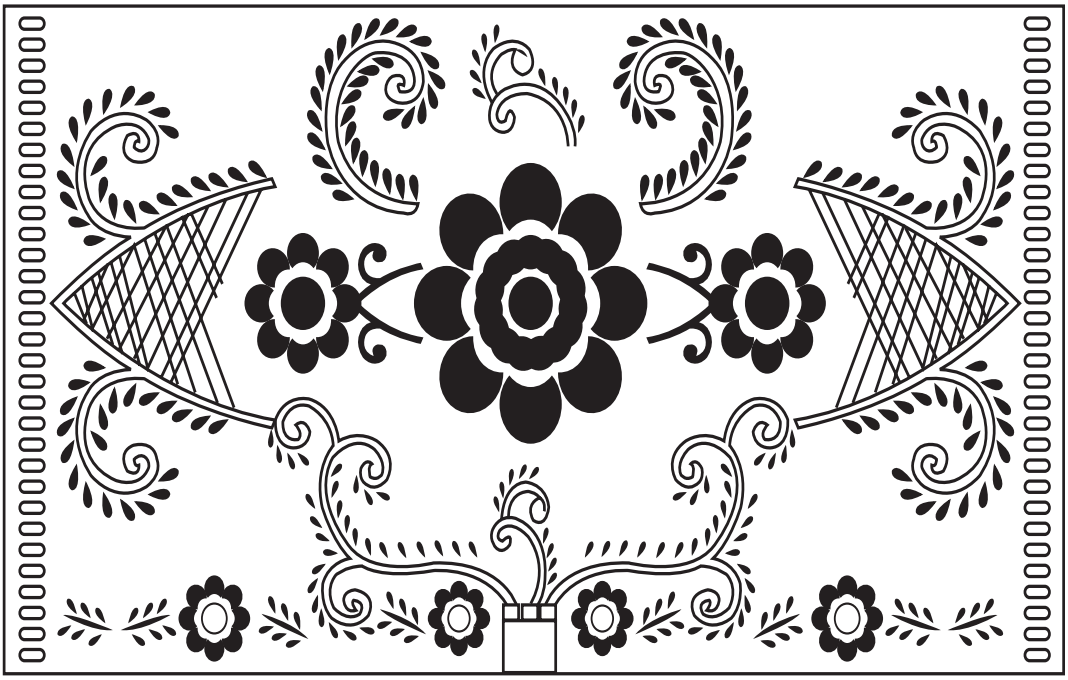


668 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Lateral de baúl
Ayacuho. S 20 DC

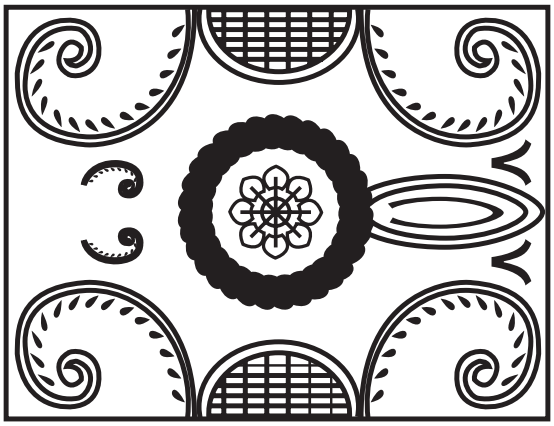




667 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Lateral de baúl Ayacuho. S 20 DC

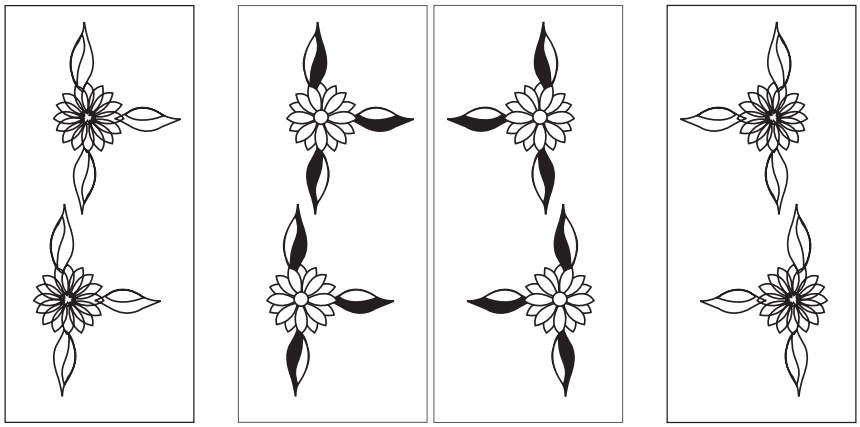


669 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Cenital de baúl
Ayacuho. S 20 DC



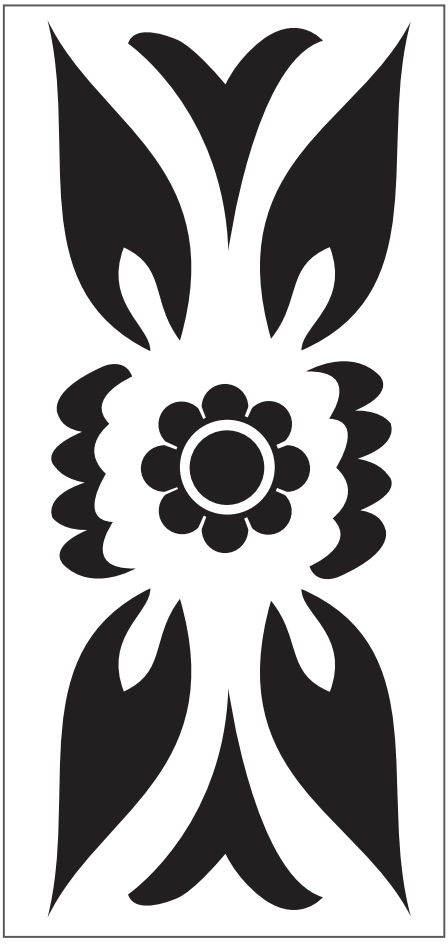
670 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

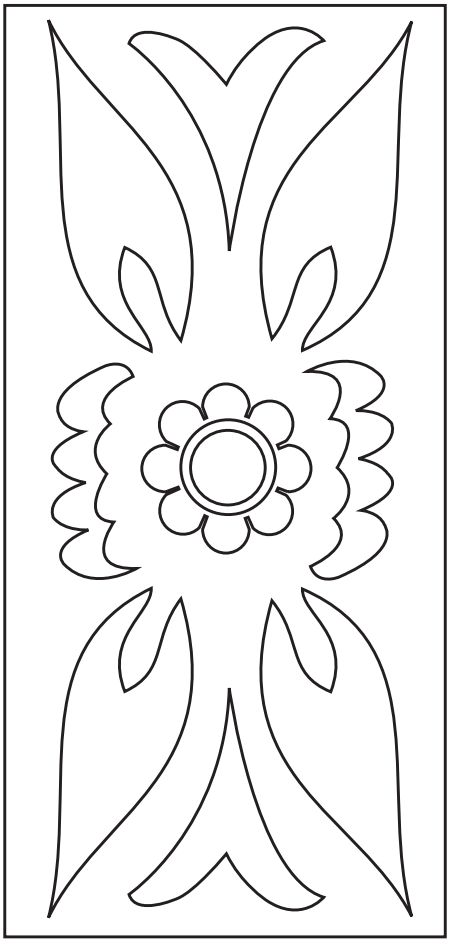
671 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

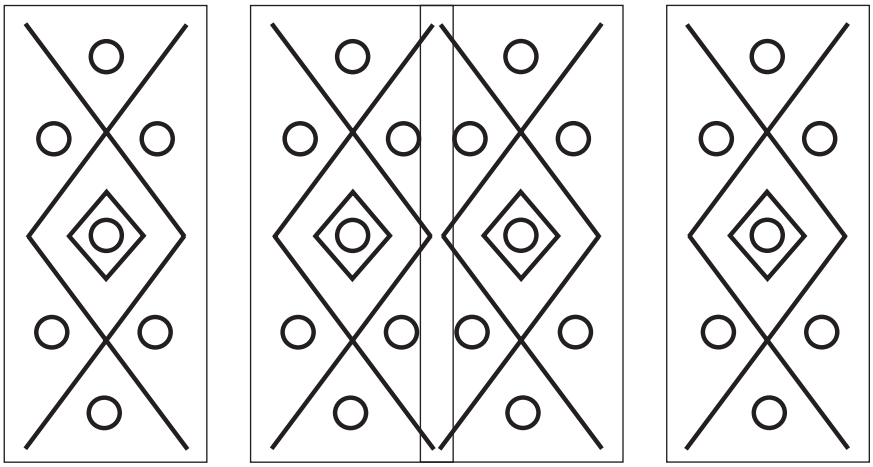


672 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Elementos decorativos de puertas
Ayacuho. S 20 DC

673 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC



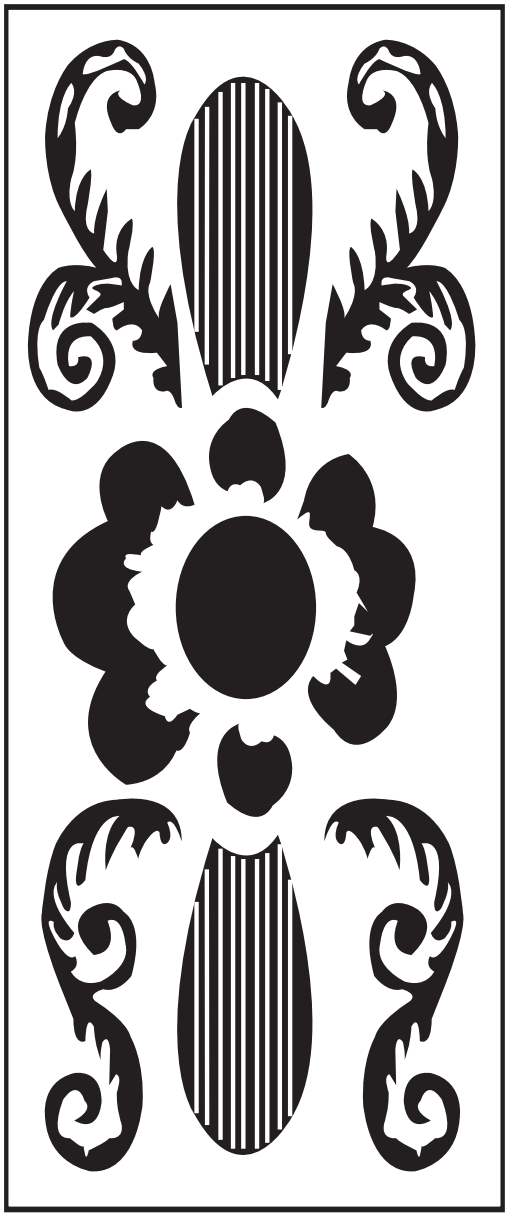


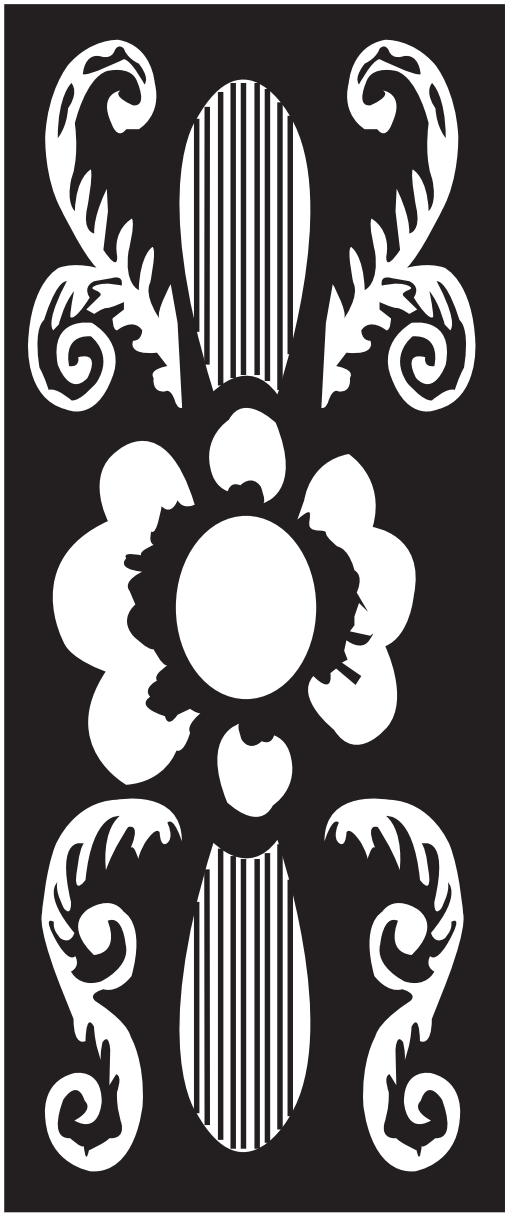


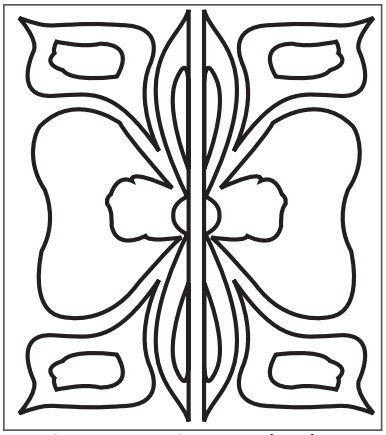
674 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

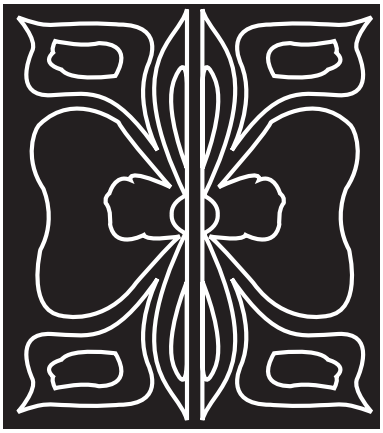
675 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

676 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC



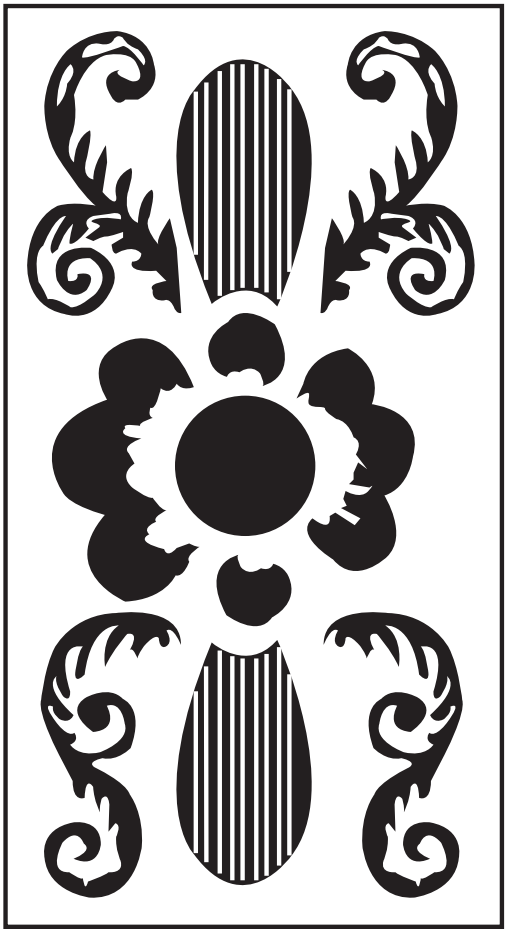


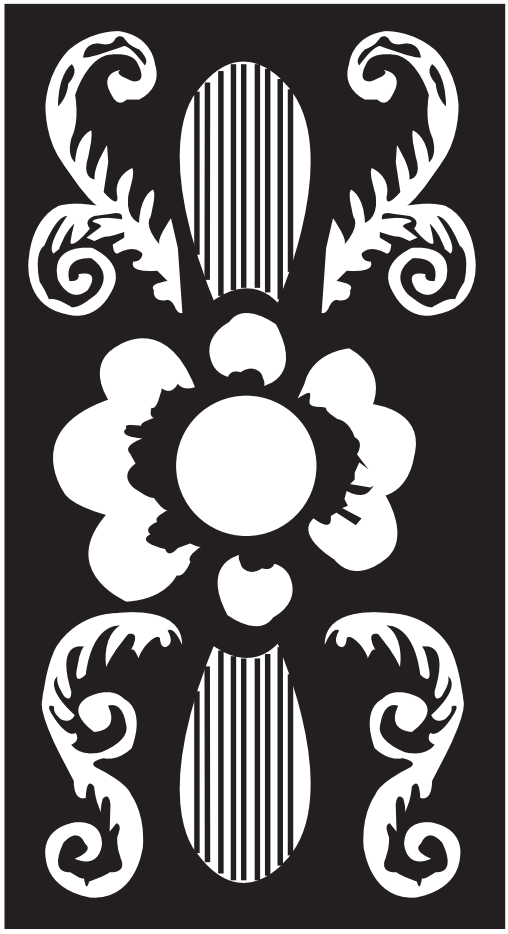


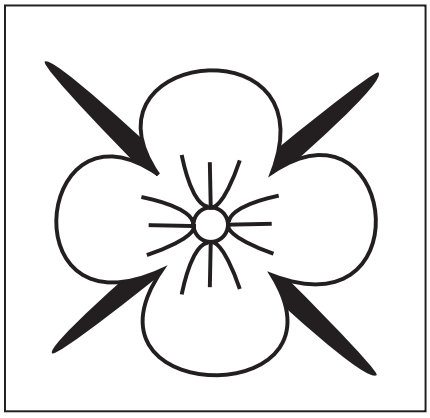


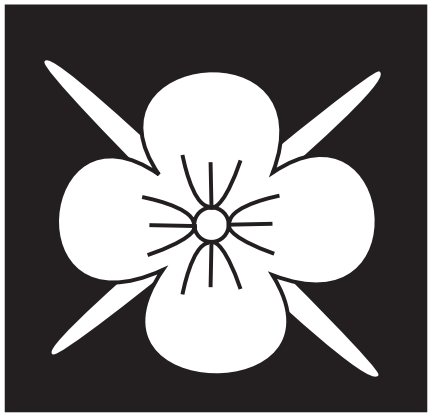
677 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

678 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC



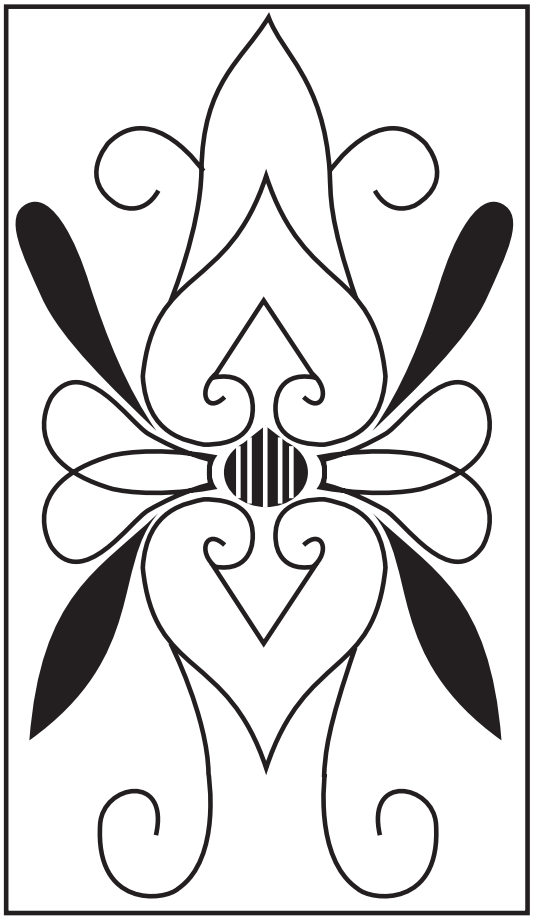


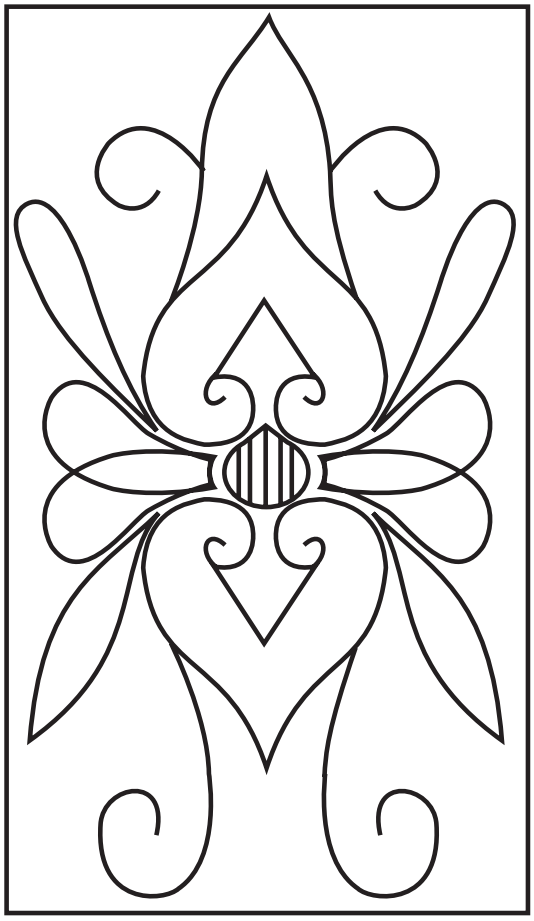


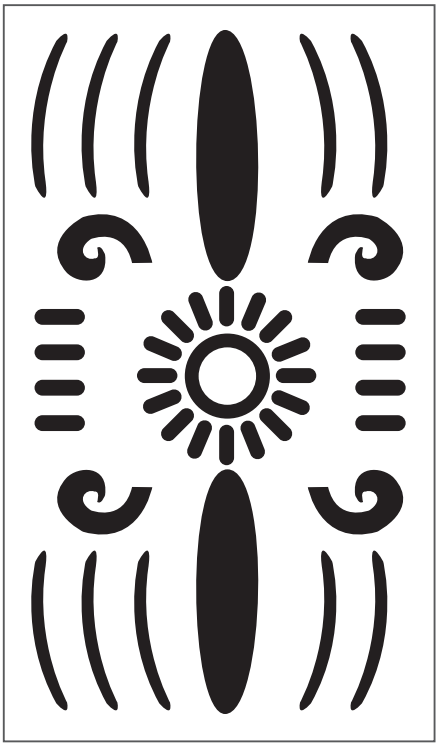


679 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo, detalle
Ayacuho. S 20 DC

680 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

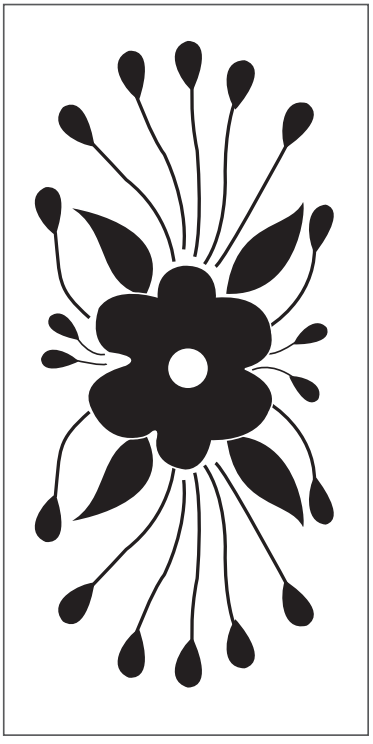


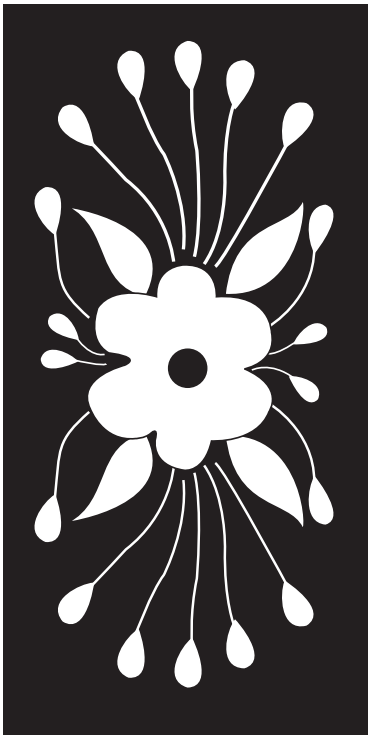


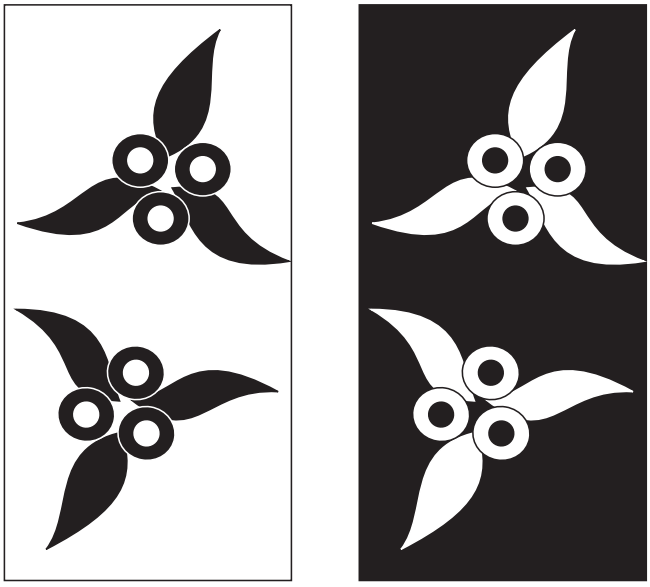


681 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

682 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

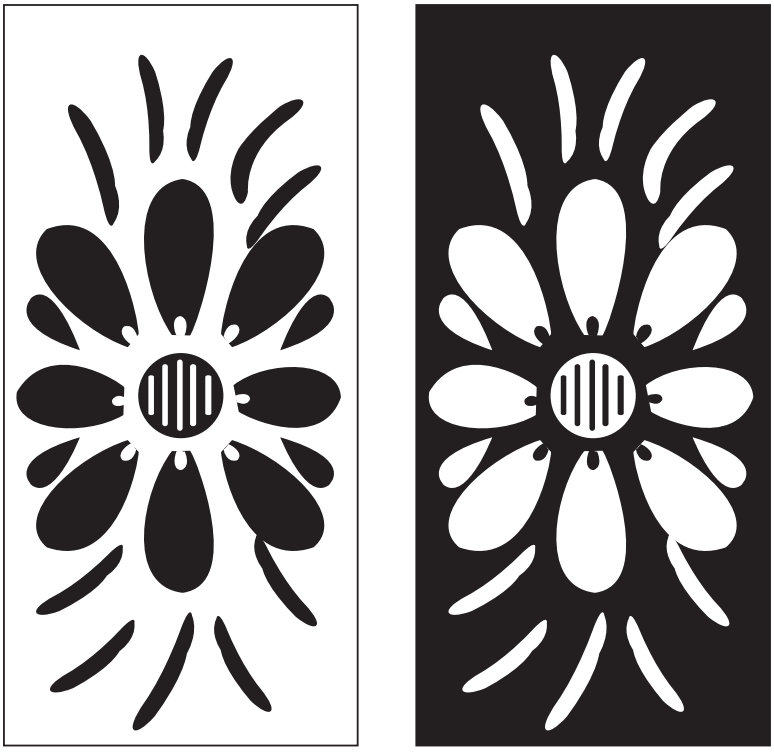






683 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Detalle ornamental
Ayacuho. S 20 DC

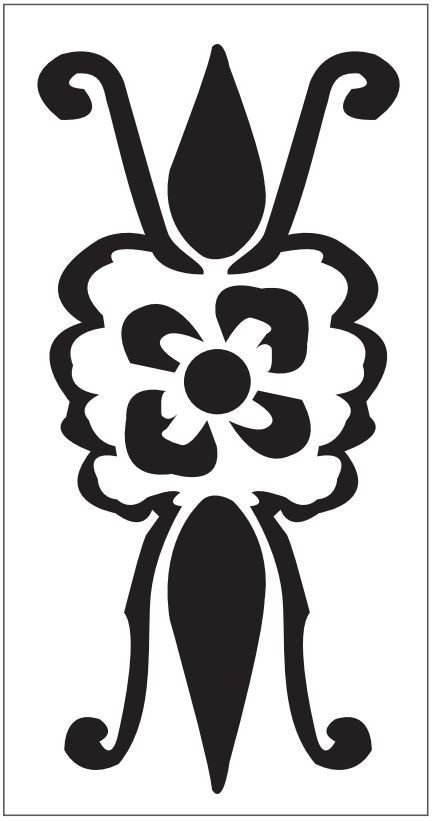
684 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

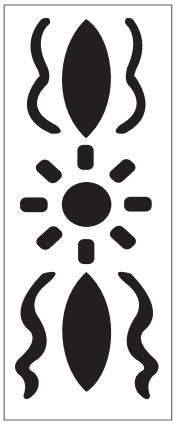


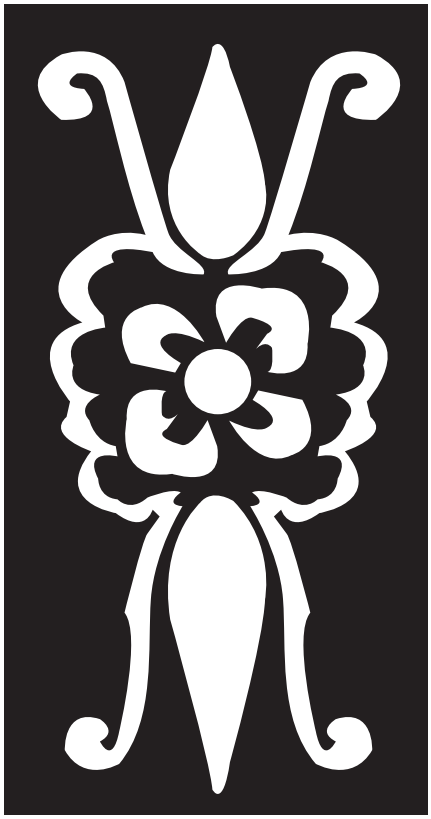
685 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

686 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

687 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

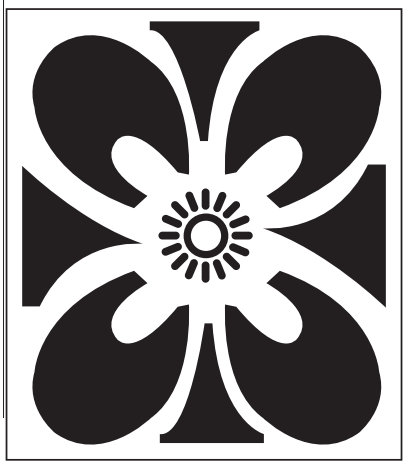


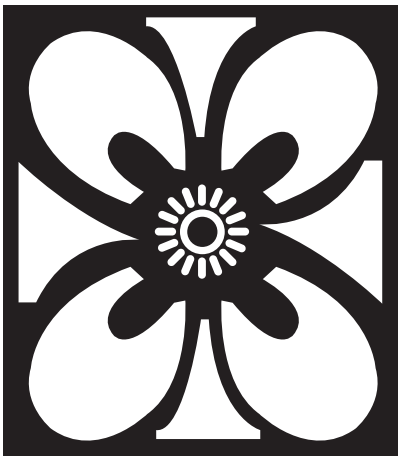


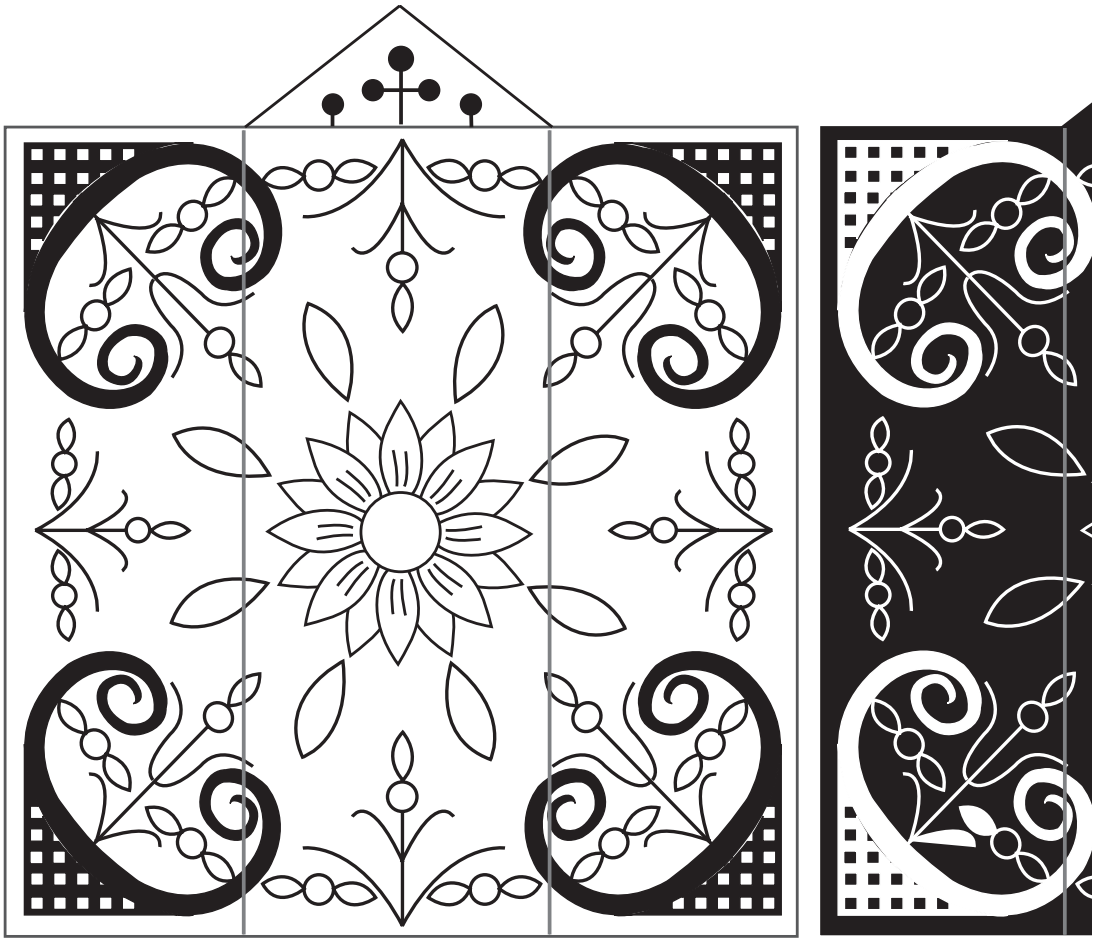


688 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

689 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC



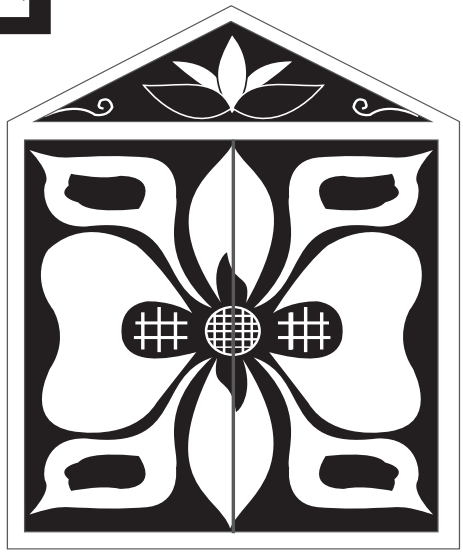


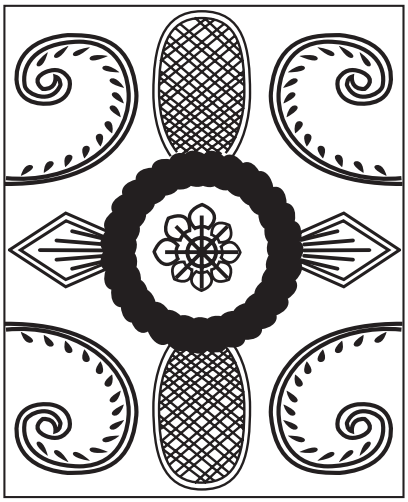


691 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo Ayacuho. S 20 DC

692 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

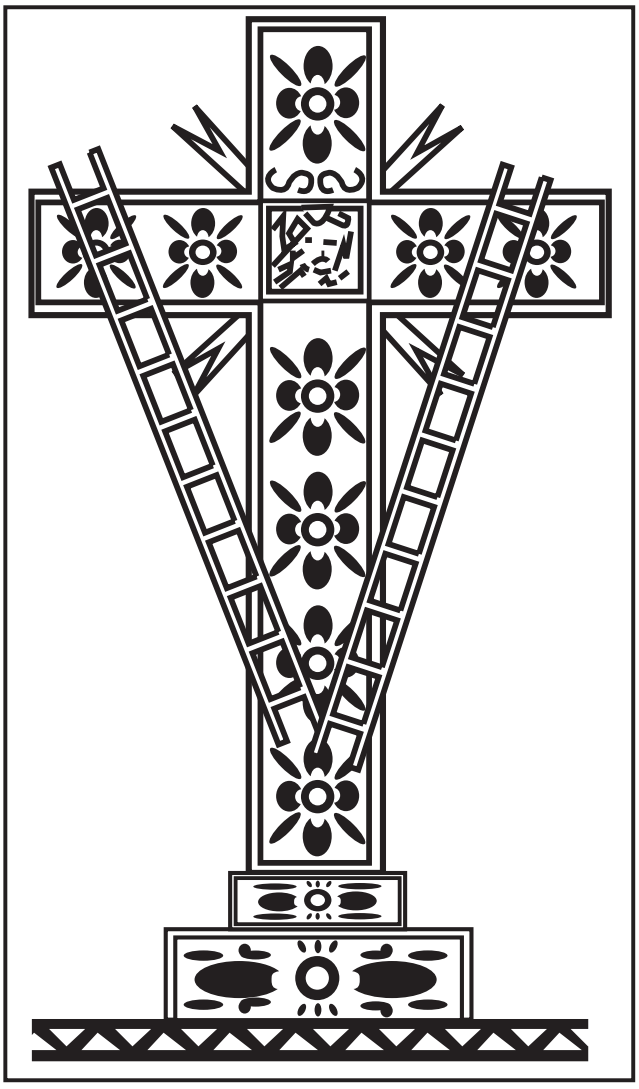
693 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

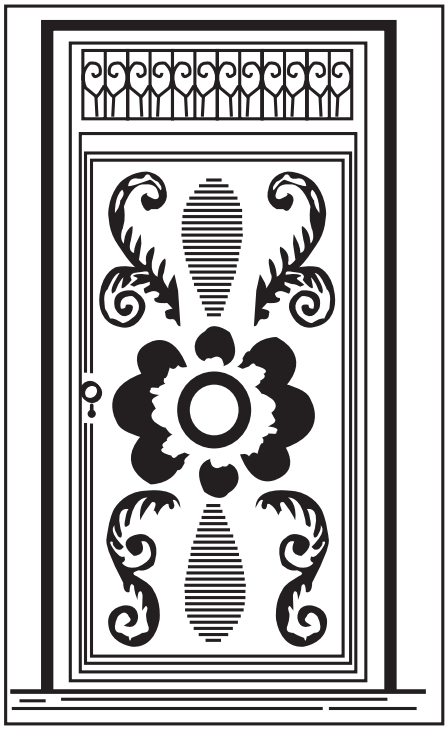




694 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo. Ayacuho. S 20 DC

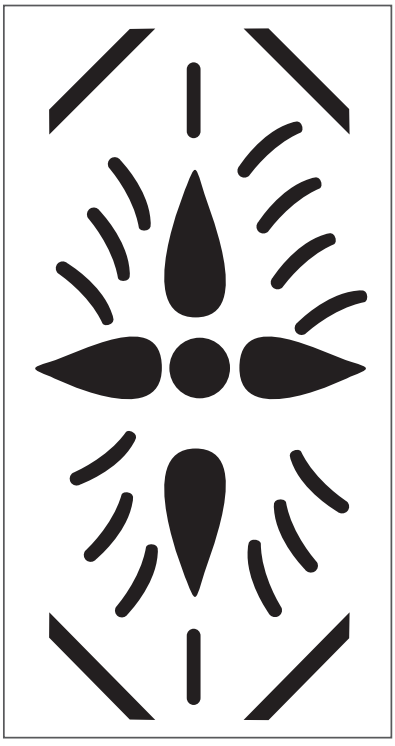
695 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Cruz de Pasión. Ayacuho. S 20 DC

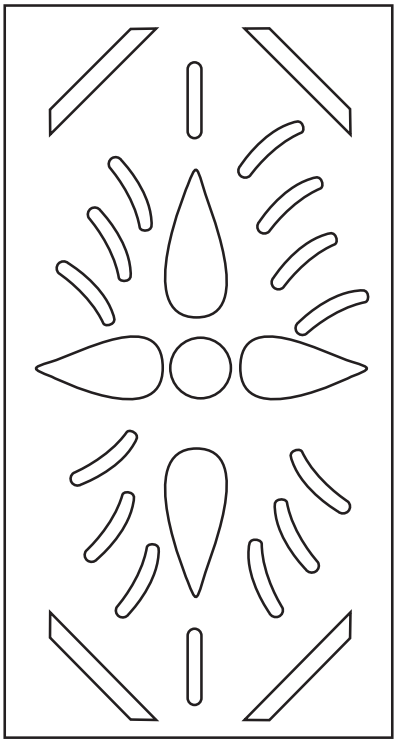




696 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Casa Ayacuho. S 20 DC

697 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

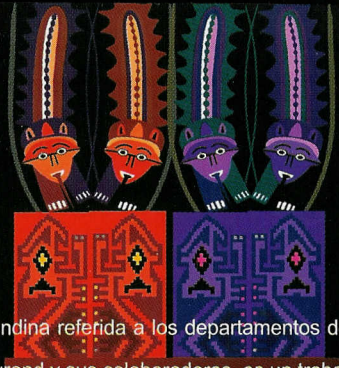




698 Pintura sobre madera preparada. Joaquín López Antay. Puerta de Retablo
Ayacuho. S 20 DC

*I*mpreso en el Perú por IKONO SA

en marzo de 2004,
se utilizaron plataformas digitalees
Apple Macintosh, Heildelberg y Scytex.
ikonos@terra.com.pe
4636770



El muestrario de iconografía andina referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno reunida por Jesús Ruiz Durand y sus colaboradores, es un trabajo valioso y encomiable. No contábamos con una recopilación tan minuciosa y seleccionada con tan buen criterio como la que ellos han hecho. En realidad se trata de una labor muy ambiciosa. Porque inevitablemente al desear abarcar la iconografía de Ayacucho, Cusco y Puno han tenido que extenderse a las fuentes de las que estas imágenes vienen o a las influencias que recibieron de las culturas de la costa e igualmente lo que las culturas andinas a su vez aportaron a la costa...

... Siempre ha sido borrosa la línea que los separa, pero si vamos a los extremos la diferencia salta a la vista: La Estela de Raymondi es una obra de arte, las cabezas trofeo que adornan el filo de un plato Nazca son obras de artesanía.

Es evidente que la influencia del diseño Chavín se extiende por toda la costa y por los andes y que luego regresa desde los andes del sur del Perú como imágenes Wari o Tiahuanaco.

Este libro nos muestra las culturas que antecedieron al imperio incaico como una fuente inagotable de invención en diseño que está perpetuamente enriqueciéndose, complicándose o simplificándose pero siempre original, inventivo, explotando todas las posibilidades de una imagen. Una tradición de diseño que sobrevive a la conquista y a la irrupción de la Cultura Occidental. El tesoro de la platería colonial es un testimonio palpable que la excelencia del diseño y su inagotable capacidad de inventar no abandonaron al artesano indígena. Este magnífico compendio llega hasta las preciosas puertas de los retablos de Joaquín López Antay y las bellas fajas de artesanía contemporánea.

Delacroix decía que la naturaleza es un diccionario en que los pintores buscan palabras, éste Muestrario de Iconografía andina, estoy seguro que se convertirá en el diccionario en que nuestros artistas y artesanos buscarán palabras que quizás los ayuden a darnos su propio mensaje. Una labor como esta de Jesús Ruiz Durand, de haber reunido pacientemente manifestaciones del diseño original nuestro es un trabajo que conforme pase el tiempo será cada vez más valioso y más buscado.

Fernando de Szyszlo / marzo 2004

Banco de Crédito BCP

ANTAMINA

IKONO SA
EDICIONES & MULTIMEDIA